

LIELSON ZENI

**A METAMORFOSE DA LINGUAGEM:
ANÁLISE DE 'A METAMORFOSE' EM QUADRINHOS**

LIELSON ZENI

**A METAMORFOSE DA LINGUAGEM:
ANÁLISE DE KAFKA EM QUADRINHOS**

Dissertação apresentada no programa de Pós-graduação em Letras, setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Luís Bueno

CURITIBA

2007

A todos que acham que não existe teimosia, apenas persistência...

Agradecimentos

Nelson Zeni e Lourdes Zeni, que sempre disseram “vai lá” pras minhas idéias mais improváveis, a Luís Bueno, que aceitou essa, a todos aqueles que me emprestaram aspas para este trabalho, a todos que disseram “quero ver sua dissertação”, aos tipos do mestrado, a Paulo Soethe, homem de dicas preciosas.
A Vanessa Rodrigues, pela revisão das linhas deste trabalho e dos parágrafos da minha vida.

E se você lê este texto, merece meu agradecimento.



Liniers

SUMÁRIO

| | |
|---------------------|-----------|
| RESUMO | IX |
|---------------------|-----------|

| | |
|-----------------------|----------|
| ABSTRACT | X |
|-----------------------|----------|

1. ADAPTAÇÃO DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO I

| | |
|---|----------|
| 1.1. APROXIMAÇÃO ENTRE FILME, ROMANCE E HISTÓRIA EM QUADRINHOS | 3 |
| 1.1.1. CONCEITO DE MONTAGEM E JUSTAPOSIÇÃO DE EISENSTEIN | 4 |
| 1.1.2. OS MEIOS E AS LINGUAGENS: HQ, CINEMA E LITERATURA..... | 11 |

2. A TEORIA DA ADAPTAÇÃO DE MCFARLANE 14

| | |
|--|-----------|
| 2.1. ANÁLISE BARTHESIANA DE NARRATIVA | 15 |
| 2.1.1. A UNIDADE MÍNIMA PARA A ANÁLISE | 17 |
| 2.1.2. A DIVISÃO DAS UNIDADES | 19 |
| 2.1.3. A ORGANIZAÇÃO DAS UNIDADES (OU SINTAXE FUNCIONAL) | 21 |
| 2.1.4. O NÍVEL DAS AÇÕES | 23 |
| 2.1.5. O NÍVEL DA NARRAÇÃO..... | 24 |
| 2.1.5.2. <i>O sistema da narrativa</i> | 26 |
| 2.2. TERMINOLOGIA DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO | 26 |
| 2.3. TRANSFERÊNCIA X ADAPTAÇÃO..... | 28 |
| 2.3.1. PROPRIEDADE DE TRANSFERÊNCIA | 28 |
| 2.3.1.1. <i>Na história</i> | 29 |
| 2.3.1.2. <i>Nos personagens e na ação</i> | 30 |
| 2.3.2. PROPRIEDADES DE ADAPTAÇÃO..... | 31 |
| 2.3.2.1. <i>Dois sistemas de significação</i> | 32 |
| 2.3.2.2. <i>Linearidade X espacialidade</i> | 33 |
| 2.3.2.3. <i>Os códigos</i> | 34 |
| 2.3.2.4. <i>O que se conta e o que se mostra</i> | 35 |
| 2.4. RESUMO DA TEORIA DE MCFARLANE..... | 37 |
| 2.5. CRÍTICA AO MODELO DE MCFARLANE | 38 |

3. A ADAPTAÇÃO DA TEORIA 40

| | |
|--|-----------|
| 3.1. ELEMENTOS TRANSFERÍVEIS DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO | 41 |
| 3.1.1. OS ELEMENTOS DE TRANSFERÊNCIA ROMANCE–FILME | 41 |
| 3.1.2. OS ELEMENTOS DA ADAPTAÇÃO ROMANCE-FILME..... | 42 |
| 3.2. ELEMENTOS ADAPTÁVEIS DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO | 43 |

4. A TEORIA ADAPTADA 47

| | |
|--|-----------|
| 4.1. O QUE FOI USADO DA TEORIA DE MCFARLANE/BARTHES | 47 |
| 4.2. APRESENTAÇÃO DO MODELO DEFINITIVO DE ADAPTAÇÃO LITERATURA-HISTÓRIA EM QUADRINHOS | 48 |

5. A ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE ‘A METAMORFOSE’ 50

| | |
|---|------------|
| 5.1. A DIVISÃO DAS SEQUÊNCIAS | 51 |
| 5.1.1. PRIMEIRA PARTE..... | 52 |
| 5.1.1.1. <i>Parte I - primeira cena</i> | 54 |
| 5.1.1.2. <i>Parte I - segunda cena</i> | 57 |
| 5.1.1.3. <i>Parte I - terceira cena</i> | 60 |
| 5.1.1.4. <i>Parte I - quarta cena</i> | 63 |
| 5.1.1.5. <i>Parte I - quinta cena</i> | 65 |
| 5.1.1.6. <i>Parte I - sexta cena</i> | 67 |
| 5.1.1.7. <i>Parte I - sétima cena</i> | 69 |
| 5.1.2. SEGUNDA PARTE..... | 71 |
| 5.1.2.1. <i>Parte II - primeira cena</i> | 72 |
| 5.1.2.2. <i>Parte II - segunda cena</i> | 73 |
| 5.1.2.3. <i>Parte II - terceira cena</i> | 75 |
| 5.1.2.4. <i>Parte II - quarta cena</i> | 77 |
| 5.1.2.5. <i>Parte II - quinta cena</i> | 78 |
| 5.1.2.6. <i>Parte II - sexta cena</i> | 80 |
| 5.1.2.7. <i>Parte II - sétima cena</i> | 82 |
| 5.1.2.8. <i>Parte II - oitava cena</i> | 84 |
| 5.1.2.9. <i>Parte II - nona cena</i> | 85 |
| 5.1.2.10. <i>Parte II - décima cena</i> | 87 |
| 5.1.3. TERCEIRA PARTE | 88 |
| 5.1.3.1. <i>Parte III - primeira cena</i> | 90 |
| 5.1.3.2. <i>Parte III - segunda cena</i> | 91 |
| 5.1.3.3. <i>Parte III - terceira cena</i> | 93 |
| 5.1.3.4. <i>Parte III - quarta cena</i> | 95 |
| 5.1.3.5. <i>Parte III - quinta cena</i> | 96 |
| 5.1.3.6. <i>Parte III - sexta cena</i> | 97 |
| 5.1.3.7. <i>Parte III - sétima cena</i> | 99 |
| 5.1.3.8. <i>Parte III - oitava cena</i> | 101 |
| 5.1.3.9. <i>Parte III - nona cena</i> | 102 |
| 5.1.3.10. <i>Parte III - décima cena</i> | 103 |
| 5.2. OS PERSONAGENS | 105 |
| 5.2.1. GREGOR SAMSA | 106 |
| 5.2.2. SR. SAMSA, SRA. SAMSA E GRETE | 107 |
| 5.2.3. AS EMPREGADAS | 109 |
| 5.2.4. OS TRÊS INQUILINOS E O GERENTE..... | 111 |

| | |
|--------------------------------|------------|
| 5.3. Os NARRADORES..... | 112 |
| 5.4. CONCLUSÕES..... | 113 |

| | |
|--------------------------------|-------------------|
| <u>REFERÊNCIAS.....</u> | <u>119</u> |
|--------------------------------|-------------------|

| | |
|------------------------------|-------------------|
| <u>APÊNDICE</u> | <u>138</u> |
|------------------------------|-------------------|

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a analisar *A metamorfose*, de Franz Kafka, na versão traduzida por Modesto Carone em comparação com a adaptação em quadrinhos composta por Peter Kuper. O principal interesse deste trabalho é estudar o trânsito entre as duas linguagens – prosa ficcional e história em quadrinhos. Uma adaptação precisa lidar de modo diferente com os elementos do texto-fonte, adequando-os, redimensionando-os, reproduzindo-os, os quais são organizados e medidos pela intenção autoral do adaptador em relação ao texto de origem. O estudo aqui proposto preocupou-se em identificar esses elementos em ambos os textos, comparando-os.

Palavras-chave: Kafka; história em quadrinhos; adaptação.

ABSTRACT

The purpose of this dissertation is the analysis of Franz Kafka's *The metamorphosis*, translated by Modesto Carone in comparison to the Peter Kuper's comics adaptation. The main interest of this work is to study the transposition between these two languages: fictional prose and comics. An adaptation needs to work in different ways with the elements of the source-text, adjusting, resizing and reproducing them, which are organized and measured by the adapter authorial intention in relation to the text of origin. The study here presented has the intention to identify these elements in both texts, comparing them.

Keyword: Kafka; comics; adaptation.

1. ADAPTAÇÃO DA TEORIA DA ADAPTAÇÃO

A transformação de romances em filmes é uma constante na história do cinema. Desde seu começo, a arte cinematográfica balizou seus roteiros nas estantes dos livros. Esse procedimento fez aflorar algumas questões, persistentes até hoje, tanto por parte dos espectadores/leitores, quanto por parte da crítica especializada em cinema ou literatura: a qualidade do filme adaptado; a qualidade da adaptação; a fidelidade ao original impresso; se pode uma adaptação ser superior ao original.

A relação do cinema, ou mais especificamente, do roteiro de cinema com a literatura é uma constante. Fazer uso de um texto de ficção, de uma biografia, de um estudo para montar um roteiro é uma prática comum. Do ponto de vista do cinema, existe uma pergunta: por que tanto se adapta a partir da literatura?

Possíveis respostas para essa pergunta: pela qualidade dos enredos da literatura, pela reverência de algum dos autores do filme por determinado texto ou escola literária, pela prática já comum e estabelecida de se criar roteiros a partir de textos literários – já que no começo se fazia assim. Do ponto de vista da literatura, uma pergunta interessante seria: essas adaptações trazem algum tipo de retorno para a obra que se adapta?

No caso específico de adaptações cinematográficas – conceito extensível à televisão –, como se trata de um meio de comunicação de massa, há, pelo menos, uma divulgação da obra adaptada e, por consequência, divulgação da obra-fonte. Mas creio ser ainda mais interessante pensar sobre quanto essa adaptação mantém da obra 'original', que tipo de mediação se faz necessária para reproduzir a obra primeira – se é isso que importa – qual foi a leitura daquele adaptador.

As universidades e instituições de ensino de literatura perceberam as possibilidades advindas da análise das adaptações de obras literárias em película. Por se tratar de uma leitura da obra literária, o filme apresenta, obrigatoriamente, a visão que seu realizador teve dela, permeada pelas diferenças entre os dois meios, entre as duas linguagens, visão de alguém que teve de mergulhar no texto impresso para fazer que dali surgisse a razão de suas escolhas no momento de adaptá-lo. Princípio válido para qualquer adaptação entre meios. Ou nas palavras de Barthes

A tradutibilidade da narrativa resulta em descobrir a estrutura de sua língua; por um caminho inverso seria então possível encontrar essa estrutura distinguindo e classificando os elementos (diversamente) traduzíveis e intraduzíveis de uma narrativa: a existência (atual) de semióticas diferentes e concorrentes (literatura, cinema, histórias em quadrinhos, rádio) facilitaria muito este caminho de análise. (BARTHES, 1971, p. 57)

Estaria aqui parte da justificativa deste trabalho. Acredito que a adaptação é uma leitura que se transpõe em releitura. Por meio dessa releitura, alguns elementos estruturadores do texto de origem podem se evidenciar e, por conseqüência, apresentar, ou até mesmo reapresentar, a estrutura do texto original e sua relação com o conteúdo, trazendo uma nova, porém não definitiva, leitura.

Interessado em dar subsídios especificamente para a discussão acadêmica sobre os romances transportados para as telas, Brian McFarlane desenvolveu uma teoria da adaptação. Aqui me refiro especificamente ao seu livro *Novel to film – an introduction to the theory of adaptation* (sem edição em português).

McFarlane parte de uma análise basicamente estruturalista, dividindo, nomeando e catalogando seu objeto de estudo. A nomenclatura que usa vem de um artigo de Roland Barthes, intitulado “Introdução à análise estrutural da narrativa”¹.

¹ Texto consultado em português, a partir das passagens em inglês indicadas por McFarlane.

Como se verá adiante, o estudo da adaptação de McFarlane – sobretudo o de Roland Barthes – é centrado na narrativa e em princípio indiferente a qual meio é usado para apresentá-la. Por isso, pretendo ‘adaptar’ a teoria da adaptação de McFarlane, tornando-a uma ferramenta para o estudo das transposições da obra literária em história em quadrinhos. Para isso, vou utilizar o estudo de McFarlane como guia, porém a base essencial será o texto de Roland Barthes.

1.1. Aproximação Entre Filme, Romance e História em Quadrinhos

O parentesco entre história em quadrinhos e cinema acontece na percepção dessas duas artes como visuais e seqüenciais. Visuais, pois ambas portam imagens com carga significativa; seqüenciais, pelo encadeamento imagem a imagem.

Cinema e quadrinhos – artes essencialmente narrativas [...] são formações semióticas como o são outros discursos artísticos e/ou literários. Nos dois há uma primeira aproximação semiótica: a imagem. Mesmo que no cinema a imagem fotografada esteja em movimento, através do processo mecânico provocado pela projeção de 24 fotogramas por segundo, e nos quadrinhos, veiculadas pela mídia impressa, a imagem desenhada seja “congelada” [...] (CIRNE, 2000, p. 134).

Para Scott McCloud, a definição de HQ é: “Imagens pictóricas e outras justapostas, em seqüência deliberada, destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCLOUD, 1995, p. 9). Ele mesmo comenta sua proposta dizendo ser possível pensar uma definição como esta para o cinema. Complementa então, diferenciando as duas artes pela questão da organização. O tempo é para o cinema o que o espaço é para os quadrinhos: um princípio organizador. McCloud se refere aqui ao tempo cronológico, não ao tempo de

narrativa. O tempo de narrativa pode assumir qualquer aspecto ou duração, à vontade e intenção de seu autor.

Moacy Cirne dá uma definição um pouco mais completa:

Quadrinhos são uma narrativa gráfico-visual, impulsionada por sucessivos cortes, cortes estes que agenciam imagens rabiscadas, desenhadas e/ou pintadas. O lugar significativo do corte – que chamaremos de corte gráfico – será sempre o lugar de um corte espaço-temporal, a ser preenchido pelo imaginário do leitor. Eis aqui sua especificidade: o espaço de uma narrativa gráfica que se alimenta de cortes igualmente gráficos (CIRNE, 2000, p. 23).

Na definição acima, a questão gráfica é explícita e não pode ser confundida com a caracterização do cinema, como acontece em McCloud. Moacy Cirne (2000, p. 174) complementa sua definição de histórias em quadrinhos, acrescentando a importância da “[...] precisa articulação entre o dito (as imagens) e o não-dito (as elipses provocadas pelos cortes), aí se dá o lugar semiótico das ‘historietas seqüenciadas’” na execução da HQ.

Outra diferença entre filme e HQ é que no primeiro o movimento é percebido – uma ilusão de óptica acusada pela reprodução de 24 fotogramas estáticos – enquanto no segundo, o movimento é imaginado – o que leva o leitor a criar o movimento é o entrequadro; o movimento acontece na imaginação do leitor. A teoria da justaposição e o conceito de montagem de Sergei Eisenstein ajudam a embasar a questão.

Na definição de McCloud já é possível notar uma idéia que servirá de entrada para a teoria da montagem eisensteiniana, pois o conceito de justaposição aqui é o mesmo proposto por Sergei Eisenstein. Para melhor entendê-lo, se faz necessário elucidar seu conceito de montagem.

1.1.1. Conceito de montagem e justaposição de Eisenstein

Para Eisenstein, a montagem é um processo inerente a todas as artes. Toda arte precisa se organizar para se tornar compreensível em algum nível. Ele considera o cinema como a arte em que melhor se evidencia o processo de montagem. Sobre sua importância diz que “[...] *o papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação*, do movimento interno da seqüência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo.” (EISENSTEIN, 2002, p. 13, grifo do autor)

Para ele, montagem é um processo organizador da obra de arte e, portanto, mais significativa ainda em artes narrativas como o cinema, a literatura e a HQ.

Já pensando no diferencial do princípio organizador, presente no conceito de HQ de McCloud apresentado acima, a montagem do cinema será em uma linha cronológica, organizando os elementos linearmente (ainda que, em seu conteúdo, o tempo da narrativa seja fragmentário e não-linear) e a montagem quadrinística será em uma linha espacial, distribuída linearmente pelos espaços da página (ainda que não se trate de mesmo espaço ou se quebre a seqüência convencional de leitura). Na montagem da HQ não será o tempo que colocará um quadro após o outro, mas o olhar do leitor percorrendo os espaços da página. É claro que isso só possível em um espaço de tempo, mas a distribuição dos quadrinhos em uma página é regida, principalmente, pelo princípio do seu espaço físico.

Aplicando o conceito de montagem para a literatura, podemos notar uma semelhança com as HQs, pois o elemento organizador será minimamente a ordem espacial das páginas. Mesmo em textos experimentais que tentam quebrar isso, como *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, que permite uma leitura dos capítulos em qualquer ordem, a leitura dentro dos capítulos ainda se faz de modo linear. Até experiências mais radicais, como *Galáxias*, de Haroldo de Campos, que

deveria permitir a leitura de suas páginas em qualquer ordem desejada, as palavras ainda estão linearmente postas numa ordem sintática (mesmo que não a convencional ou a normativa) e organizadas em cada página. Ou seja, existem unidades de montagem, e dentro dessas unidades existe uma coerência linear. No caso das duas obras citadas, os elementos organizados e montados estão à disposição do leitor para sua própria montagem.

Para Eisenstein, a montagem não é uma mera organização dos elementos, mas intrínseca à técnica de qualquer arte. E como tal, também deve ser trabalhada em favor de um efeito final ainda mais produtivo. A montagem é uma ferramenta de coesão e da narrativa emocional. A narrativa emocional é a parte da narrativa com função de tocar diretamente o apreciador do objeto artístico.

Unidades 'montáveis' ou elementos a serem justapostos também podem ser encontrados em outros conceitos, como eixos narrativos. Na literatura a justaposição pode ser percebida na técnica do contraponto, por exemplo.

O conceito de montagem eisensteiniano passa também pela compreensão do conceito de justaposição. Justaposição é uma importante característica das narrativas e das imagens, definida assim por Eisenstein:

[...] dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Esta não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. (EISENSTEIN, 2002, p. 14, grifo do autor)

Importante citar que o valor obtido na justaposição não é uma simples soma dos elementos justapostos, mas um terceiro elemento que só pode surgir da junção daqueles dois elementos. Essa percepção advinda da justaposição é maior que o somatório das partes componentes, pois esse fenômeno acresce um valor próprio

ao que é justaposto. O resultado é algo que só poderia surgir da justaposição daqueles elementos. Na história de Laerte (Figura 1) o desfecho depende integralmente da justaposição dos demais quadros com o último: a imagem do último quadro sozinha diz uma coisa, o quadrinho anterior outra, porém, quando associados pela seqüência espacial que os une, apresenta-se um elemento novo.

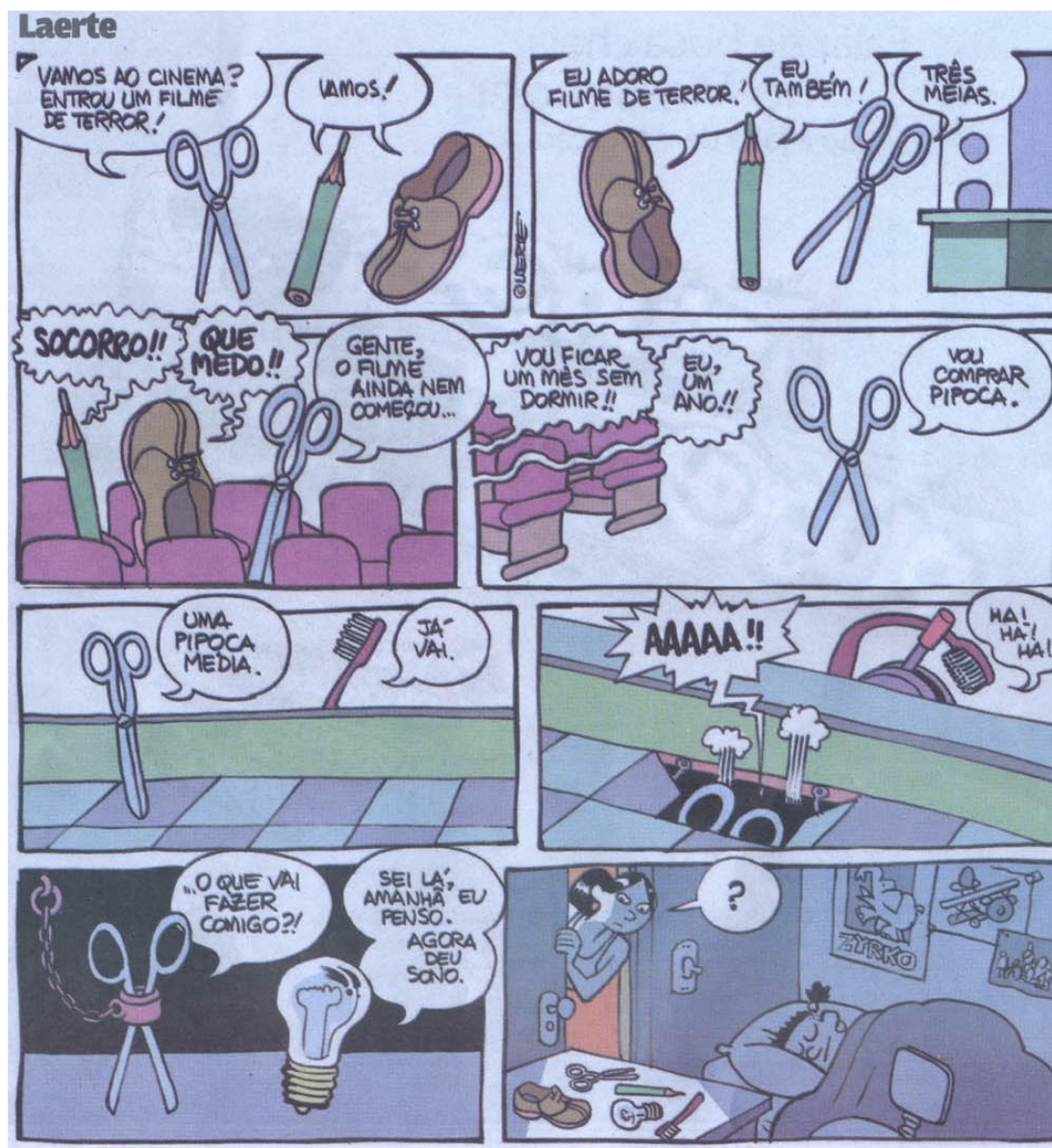


FIGURA 1: História em quadrinhos escrita e desenhada por Laerte, Folhinha, suplemento da Folha de S. Paulo.

A justaposição eisensteiniana pode ajudar a entender como se dá o movimento nas histórias em quadrinhos. Eis aí mais uma das diferenças fundamentais entre cinema e HQ. O movimento no cinema é uma ilusão visual. A frequência da apresentação das 24 imagens em um único segundo 'engana' a retina humana, e em uma espécie de prestidigitação, faz ver as imagens em movimento. A idéia de movimento percebido se dá porque uma ilusão de óptica põe diante dos olhos do espectador o movimento.

O movimento existe no cinema por acionar essa projeção de quadros em um único segundo. Essa apresentação de *frames* é superior à capacidade humana de percepção. Portanto, o espectador não vê cada um dos quadros, mas um segundo de imagem em movimento. Uma idéia próxima, porém diferente da que o leitor em um romance não lê cada uma das palavras, mas elas em relação umas com as outras. Esse encadeamento verbal oferece a significação, não a imagem para ser interpretada pelo espectador em um segundo momento como no cinema.

Mesmo em pinturas capazes de produzir ilusões ópticas que criem no receptor a impressão de movimento – como a *op art*² – não é exatamente o mesmo tipo de movimento que o cinema. No cinema, o movimento é tão 'real' que o espectador nem se dá conta de que aquilo que se apresenta são, na verdade, fotogramas estáticos. As imagens estáticas fluem pela tela diante dos olhos do espectador, em movimento característico da arte cinematográfica.

Nas HQs, todo o movimento é psicológico, acontece na imaginação do leitor. Cada quadro indica um momento distinto desse movimento, como em uma série de imagens estáticas, em que se vê uma mão pegando uma carteira de cigarros e no quadro seguinte um homem sentado na cama fumando (Figura 2). Na imaginação

² De *optical art* – arte óptica. Termo usado para descrever a técnica de alguns pintores que se aproveitam de ilusões ópticas para produzir movimento e volume em seus quadros.

do leitor o personagem leva o cigarro até a boca, segura o isqueiro e acende. Eis o que podemos chamar de movimento imaginado.



FIGURA 2: *Sandman* n. 3, de outubro de 1996. Escrito por Neil Gaiman e desenhado por Sam Kieth e Mike Dringberg.

Pode-se dizer que as características de justaposição não se prendem somente às imagens. Por exemplo, o 'movimento psicológico' na literatura, substituindo no conceito de justaposição as imagens pelos trechos com descrição de movimento. Ou pela suscitação de movimento pelo ritmo e musicalidade das frases ou técnicas literárias como aliteração.

Ressalte-se porém a diferença entre o corte – que leva à montagem – nas HQs e no cinema. Aqui estamos nos limites das linguagens e em uma demarcação de suas diferenças mais significativas, além da questão imagem estática e imagem em movimento:

Nos *comics*, a importância dos cortes será exclusivamente semiótica: o corte será o lugar do impulso/agenciamento narrativo. Sem cortes, não teríamos quadrinhos, simplesmente. Digamos que no cinema o corte, antes de qualquer coisa, é uma possibilidade estética; nos quadrinhos, aparece como uma exigência semiótica. (CIRNE, 2000, p. 136,)³

Por isso que Moacy Cirne denomina o corte nas HQs de "corte gráfico" – terminologia que também adoto neste trabalho – por ser um corte relacionado ao espaço gráfico da página, não a um preceito estético narrativo. Pois as histórias em quadrinhos, como são em "quadrinhos", têm o recorte como característica de base da sua existência. Pode-se dizer que o movimento imaginado acontece no entrequadro – ou sarjeta –, aquele espaço que dista um quadrinho do outro. "Um não-dito que pode ser preenchido pela imaginação do leitor a cada momento, a cada impulso, a cada vazio – o vazio que antecede a nova imagem" (CIRNE, 2000, p. 137).

³ É claro que o corte também pode ser considerado como uma "necessidade técnica" do cinema, devido aos rolos de película só serem capazes de gravar em torno de oito minutos. Porém, além das novas tecnologias digitais que permitem planos seqüências muito maiores que esses, há a possibilidade do falseamento – como em *Festim Diabólico* – do plano seqüência.

1.1.2. Os meios e as linguagens: hq, cinema e literatura

Em outra característica peculiar das HQs com relação ao cinema, temos a forma de recepção e o meio de apresentação. Enquanto o cinema é luz projetada em uma tela para uma audiência coletiva (pelo menos pretensamente coletiva) a HQ possui um suporte físico, normalmente impresso em papel, preto e branco ou em cores, nos formatos livro, revista ou tira, e destinada ao leitor individual. “[...] no cinema, por mais antilinear que seja o filme [...] a leitura subordina-se ao tempo de projeção; nos quadrinhos não. O leitor *cria* o seu tempo de leitura, [...] tempo de leitura [que] determina a temporalidade da narrativa”. (CIRNE, 2000, p. 135, grifo do autor).

A apresentação do cinema iguala todos os espectadores quanto a tempo de apreciação, pois sua medida de recepção/ de exibição é o tempo cronológico (o filme tem uma duração predeterminada); nas HQs a duração é o tempo de recepção (o número de páginas), ou seja, a leitura é diferente para cada pessoa. É possível reler, apreciar alguma parte do texto em especial, observar mais detidamente alguma ilustração que atraia o interesse etc. O espectador, assim, tem domínio do tempo de recepção do meio.

A recepção das HQs é do mesmo tipo que a recepção da literatura impressa, desconsiderando-se, neste momento, as diferenças impostas pela presença das imagens pictóricas.

A difusão das HQs é oriunda da expansão da imprensa e inicialmente vinculada apenas aos jornais diários no formato de tiras, por isso é uma arte própria da proliferação dos meios de massa. Aqui, tão atreladas ao cinema quanto à literatura. A reprodutibilidade técnica em escala industrial e a distribuição mundial

de interesse de um mercado global possibilitam uma maior difusão de todo e qualquer tipo de material impresso ⁴.

Como comentado em capítulo anterior⁵, a diferença entre a montagem narrativa do cinema e da HQ se dá diante do princípio organizador, espaço para este, tempo para aquele, do tipo do corte, essencial na HQ, opção estética no cinema. Além disso,

A relação entre os sucessivos enquadramentos mostra a existência de uma sintaxe específica, melhor ainda, de uma série de *leis de montagem*. Dissemos 'leis da montagem', mas o apelo ao cinema não nos pode fazer esquecer de que a história em quadrinhos não tende a resolver uma série de enquadramentos imóveis num fluxo contínuo, como no filme, mas realiza uma espécie de continuidade ideal através de uma fatual descontinuidade. A história em quadrinhos quebra o *continuum* em poucos elementos essenciais. O leitor, a seguir, solda esses elementos na imaginação e os vê como *continuum* – esse é um dado mais que evidente, e nós próprios, ao analisarmos a nossa página, fomos levados a resolver uma série de momentos estáticos numa cadeia dinâmica. (ECO, 1970, p. 147, grifos do autor)

Ou seja, a montagem do leitor cria o movimento imaginado. Ressalte-se que Eco não tem problemas em usar a terminologia "sintaxe", o que foi evitado por McFarlane que preferiu o termo "código extracinemático".

Por último, resalto uma idéia de Scott McCloud, presente no sexto capítulo de *Desvendando os Quadrinhos*: ao se carregar a imagem de informação e de conteúdo narrativo, liberta-se a palavra para a abstração e criação de conteúdo emocional e psicológico e vice-versa. Esse é um conceito muito importante, pois dá a mesma importância para imagem e texto verbal no meio. Ou seja, por mais que HQ seja uma arte de viés visual, não é apenas esse aspecto o responsável pelo seu

⁴ Não exploro aqui ainda as possibilidades diante da distribuição digitalizada desses dois meios pela rede mundial de computadores, nem esses meios em suporte plenamente digital, para não fugir demais do escopo deste trabalho, visto ser meu interesse demonstrar apenas as características comuns e as diferenças do cinema, literatura e HQ.

⁵ Ver 1.1.1.

desenvolvimento narrativo. A HQ, devido em grande parte a seu suporte, cria uma relação de 'parceria' entre texto verbal escrito e texto visual, uma relação de dependência. Existem, porém, histórias em quadrinhos produzidas somente com imagens. Pode-se pensar, portanto, em uma filiação narrativa maior com o visual do que com o verbal.

Observo, porém, que mesmo diante do que já foi anteriormente exposto, que aproxima o meio história em quadrinhos ao meio literatura, o estudo da linguagem cinematográfica, sobretudo sua técnica de enquadramento e movimento de câmeras, e a idéia da montagem e da justaposição – aplicados a elementos textuais ou a eixos narrativos – são muito pertinentes para a análise tanto de uma história em quadrinho quanto de um romance.

2. A TEORIA DA ADAPTAÇÃO DE MCFARLANE

Os cinco estudos de caso apresentados por McFarlane em seu livro são adaptações cinematográficas de romances realistas do século XIX. Antes dos estudos de caso, na introdução da obra, McFarlane explicita suas intenções e seu método de análise.

Primeiramente, fala sobre a necessidade imposta por parte do público e da crítica em ser fiel ao original:

[...] (spirit/essence) is of course very much difficult to determine since it involves not merely a parallelism between novel and film but between two or more readings of a novel, since any given film version is able only to aim at reproducing the film-maker's reading of the original and to hope that it will coincide with that many other readers/viewers. Since such coincidence is unlikely, the fidelity approach seems a doomed enterprise and fidelity criticism unilluminating⁶ (McFARLANE, 1996, p.9)

O conceito de fidelidade ao original é repensado por McFarlane, pois ele leva em conta a possibilidade de diferentes leituras da adaptação em relação ao original e quanto de seu 'espírito' ou de sua 'essência' é recuperado no formato adaptado, com o que concordo e usarei como um dos conceitos deste trabalho.

Em seguida, apresenta a idéia de que cinema e romance compartilham a 'narrativa', que "[...] is undeniably not only the chief factor novels and the films based on them have in common but is the chief transferable element."⁷ (McFARLANE, 1996, p. 12). Sendo um pouco mais abrangente a partir dessa idéia –

⁶ [...] (espírito/essência) é, claro, muito mais difícil para se determinar, pois não envolve somente um paralelo entre romance e filme, mas entre duas ou mais leituras do romance, desde que alguma dessas versões do filme tenha por objetivo reproduzir a leitura original do cineasta e torcer para que ela coincida com a de muitos outros leitores/ espectadores. Sendo esta coincidência inviável, a fidelidade da aproximação parece uma empreitada mal-fadada a uma fidelidade crítica obscurecida. (tradução minha)

⁷ ... é inegavelmente não somente o fator principal que romances e filmes baseados neles têm em comum, mas é o elemento principal de transferência. (tradução minha)

abrangência essa necessária para os propósitos deste trabalho –, percebe-se, sobretudo no texto de Roland Barthes⁸, que a narrativa pode ser compartilhada por qualquer meio, a não ser em seu último nível⁹.

O conceito de narrativa de McFarlane é um pouco diferente do de Barthes, pois o primeiro não usa a conceitualização completa proposta pelo último, apenas parte dos conceitos e da terminologia de Barthes, do texto “Introdução à análise estrutural da narrativa”, em busca de uma melhor definição de narrativa.

2.1. Análise Barthesiana de Narrativa

“Introdução à análise estrutural da narrativa” faz parte da fase formalista de Barthes e abre um livro com outros ensaios estruturalistas chamado *Análise estrutural da narrativa*. Nele, Barthes procurou sistematizar a narrativa que

[...] pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopéia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. (BARTHES, 1971, p. 18)

Ou seja, a narrativa esta presente onde houver linguagem, o que a torna elemento central na transposição entre linguagens. E é nela que Barthes centrou seu interesse nesse ensaio. Essa abordagem é bastante interessante para este estudo, que propõe uma análise interlinguagens. Nesse ponto, a teoria de McFarlane concorda com a do teórico francês.

⁸ Ver 2.1.

⁹ Ver 2.1.5.2.

Para Barthes, a língua pode ser estudada em diferentes níveis (fonológico, fonético, gramatical, contextual, por exemplo). Uma unidade de determinado nível só terá significação se for integrada a um nível superior (como o fonema, que só adquire significação quando integrado a outros fonemas, de acordo com regras morfológicas, e forma uma palavra). Essa interação entre níveis apresenta dois tipos de relação: distribucionais (relação entre elementos no mesmo nível) e integrativas (relação entre elementos de diferentes níveis).

As relações distribucionais são, por tratarem de interação apenas no mesmo nível, insuficientes para uma análise da significação. A divisão entre esses dois tipos de relação é de uso da análise tanto de palavras, quanto de frases ou mesmo de narrativas. Pois para o teórico francês, a frase compara-se ao discurso “[...] na medida em que uma mesma organização formal regula de maneira verossímil todos os sistemas semióticos quaisquer que sejam suas substâncias e dimensões [...]” (BARTHES, 1971, p. 23).

Barthes estava preocupado em legitimar suas escolhas metodológicas, já que se propusera a usar a lingüística de fundamentação saussuriana como ciência-base do estudo da narrativa. A lingüística pára sua análise na frase, pois

“[...] é a última unidade da qual se julga com direito de tratar; se, com efeito, a frase, sendo uma ordem e não uma série, não pode ser reduzida à soma das palavras que a compõem, e constitui por isso mesmo uma unidade original, um enunciado, ao contrário, não é apenas a sucessão das frases que o compõem: do ponto de vista da Lingüística, o discurso não tem nada que não se reencontre na frase [...]” (BARTHES, 1971, p. 22)

Por conta dessa afirmação, Barthes enunciou que “Estruturalmente a narrativa é uma grande frase, como toda frase constatativa é, de certa maneira, o esboço de uma pequena narrativa.” (BARTHES, 1971, p. 24). O autor falou na seqüência do texto sobre a necessidade de uma “lingüística do discurso”, uma

ciência que centrasse os estudos além da frase. Como a narrativa verbal se constitui de elementos lingüísticos, a suposição de Barthes é que a Lingüística possa ser uma base teórica inicial para o desenvolvimento da ciência de análise do discurso.

Barthes, em seguida, propôs os níveis nos quais a narrativa se divide. São os três níveis descritivos: o das funções, o das ações e o da narração. McFarlane, em sua teoria, usou apenas o nível das funções.

Qualquer que seja o número dos níveis propostos e qualquer definição que se dê, não se pode duvidar que a narrativa seja uma hierarquia de estâncias. Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela “estágios”, projetar os encadeamentos horizontais do “fio” narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra a outra, é também passar de um nível a outro. (BARTHES, 1971, p. 25)

Acredito que para uma análise mais consistente da narrativa deva-se pensar nos três níveis barthesianos. Como McFarlane fez uso apenas do nível das funções, sua definição de narrativa teve que ser outra que não aquela de Barthes – que diz que a narrativa é um encadeamento de níveis. A idéia dos níveis hierarquizados não se encontra nos conceitos de McFarlane.

2.1.1. A unidade mínima para a análise

A análise começa com a busca por uma unidade narrativa mínima. O critério dessa unidade mínima é a significação. A menor parcela de análise deverá, obrigatoriamente, ter “[...] caráter funcional de certos segmentos da história que faz destes unidades: donde o nome ‘funções’ que se deu imediatamente a estas

primeiras unidades.” (BARTHES, 1971, p. 26). Mas de que modo se poderia delimitar tais ‘funções’?

Barthes defendeu que, desde os formalistas russos, o fator determinante de uma função (ou unidade mínima) em uma narrativa é todo segmento que é “termo de uma correlação”. Ou seja, é um ‘ponto’ da narrativa que apresenta significação, seja acessória ou essencial para o desenrolar do fio narrativo. Barthes propôs ainda que um detalhe que seja enunciado em qualquer forma lingüística com intenção narrativa é uma função e não uma catálise¹⁰ (por exemplo, Gregor Samsa, em *A Metamorfose*, é quem mais contribui para o sustento de sua família, o que após sua transformação será importante motivador da postura de sua família e das suas reflexões).

Tudo numa narrativa é função, em graus diversos. Essa é uma questão de estrutura que independe da arte. O que constitui a unidade é o que ela quer dizer e não o modo como é dito, ou seja, a medição da unidade está pretensamente despida de valoração estética, considera-se apenas seu valor informacional para a trama da narrativa. Evidentemente, que parte da informação (ou ela toda) pode advir de sua forma, mas ela será pesada por seu valor de significação.

Por isso, se um elemento pode ser notado é, obviamente, ‘notável’, e portanto produz significado na estrutura narrativa, pois tudo significa ou nada significa.

Poder-se-ia dizer de uma outra maneira que a arte não conhece o ruído (no sentido comunicacional da palavra): é um sistema puro, não há, não há jamais unidade perdida, por mais longo, por mais descuidado, por mais tênue que seja o fio que a liga a um dos níveis da história. (BARTHES, 1971, p. 27)

¹⁰ Ver 2.1.2.

Como última observação quanto às unidades, Barthes chama atenção para a não-coincidência obrigatória entre unidades lingüísticas e unidades funcionais: função pode ser uma única palavra, uma seqüência de frases, parte de uma ou de várias delas etc. O mesmo pressuposto vale para as classes psicológicas (condutas, intenções, racionalizações) e as partes do discurso narrativo (ações, cenas, diálogos) em relação às unidades funcionais.

2.1.2. A divisão das unidades

Como já dito, existem duas classes de funções: a das distribucionais (relaciona elementos no mesmo nível) e a das integrativas (cria relação entre elementos em níveis diferentes). A primeira representa as funções propriamente ditas, pois relacionam correlatos (tirar o telefone do gancho tem como correlato atendê-lo, virar a chave na fechadura tem como correlato abrir a porta, puxar o gatilho tem como correlato disparar a arma etc); as segundas (integrativas) são chamadas de índices, pois

[...] a unidade remete então, não a um ato complementar e conseqüente, mas a um conceito mais ou menos difuso, necessário entretanto ao sentido da história: índices caracteriais concernentes aos personagens, informações relativas à sua identidade, notações das "atmosferas", etc.; a relação da unidade e de seu correlato não é mais então distribucional, mas integrativa [...] (BARTHEs, 1971, p. 29-30)

Os índices apontam diretamente a um significado, não a uma operação; são, portanto, unidades verdadeiramente semânticas, são de ordem integracional e não distributiva, pois só há significação em um nível hierarquicamente superior, ou seja, para entender para que serve um índice é necessário 'passá-lo' para o nível actancial ou narrativo.

O índice é paradigmático, extra-sintagma (o caráter de um personagem, por exemplo – uma função indicial típica – pode jamais ser nomeado numa narrativa e mesmo assim ser facilmente reconhecível); já as funções são sintagmáticas, estão na frase, no sintagma. Outra distinção entre funções e índices diz que estes tratam dos “*relata* metafóricos” (função do ser) e aqueles tratam dos “*relata* metonímicos” (função do fazer).

Como exemplo de cada tipo de unidade pode-se citar o romance psicológico (primariamente indicial) e o conto popular (primariamente funcional). Entre esses dois pólos há várias narrativas intermediárias. Cada pólo desses pode ainda ser subdividido em outras classes.

As funções podem ser *cardinais* (também chamadas de *núcleos*) ou *catálises*. As funções cardinais “[...] constituem verdadeiras articulações da narrativa (ou de um fragmento da narrativa)”; já as catálises “[...] não fazem mais do que ‘preencher’ o espaço narrativo que separa as funções-articulações [...]” (BARTHES, 1971, p. 31). Ou seja, as funções cardinais são aquelas nas quais a ação ‘abre, mantém, fecha’ uma alternativa para o seguimento da história. Ela trabalha com incerteza: ou a inicia ou a encerra.

Na oposição entre essas possibilidades das funções cardinais estão notações subsidiárias, agrupadas em torno do núcleo, sem alterar-lhe a possibilidade de alternativas. Seu funcionamento é auxiliar, como que a separar duas funções cardinais. Nas palavras do autor:

As funções cardinais são momentos de risco da narrativa; entre estes pontos de alternativa, entre estes ‘dispatchers’, as catálises dispõem zonas de segurança, de repousos, de luxos; estes luxos não são entretanto inúteis: do ponto de vista da história, é necessário repeti-lo, a catálise pode ter uma funcionalidade fraca, mas não absolutamente nula [...] Digamos que não se pode suprimir um núcleo sem alterar a história, mas que não se pode suprimir uma catálise sem alterar o discurso. (BARTHES, 1971, p. 32)

A catálise é responsável pelo ritmo da história: segura, apressa, diminui, acelera.

Quanto aos índices, Barthes propõe dividi-los a partir de seu funcionamento na narrativa, já que remetem a um sentimento, uma atmosfera, um caráter, uma filosofia etc., bem como a informações (identificam e situam espaço-temporalmente).

Entre os índices de informação (ou *informantes*) e todos os demais se estabelece uma diferenciação, a saber:

Os índices têm pois sempre significados implícitos; os informantes, ao contrário, não os têm, pelo menos no nível da história: são dados puros, imediatamente significantes. Os índices implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem um conhecimento todo feito; sua funcionalidade [...] é pois fraca, mas não nula: [...] é um operador realista, e neste título, possui uma funcionalidade incontestável, não ao nível da história, mas ao nível do discurso. (BARTHES, 1971, p. 33)

Como observação a essa classificação mínima, cabe dizer que uma unidade pode pertencer a mais de uma função ao mesmo tempo – pode ser um índice de caráter ao mesmo tempo em que é uma função cardinal, por exemplo –; e que as classes anteriormente apresentadas (catálises, índices, informantes) têm pelo menos uma característica comum: são todas expansões a partir do núcleo (ou função cardinal).

2.1.3. A organização das unidades (ou sintaxe funcional)

Por definição, as catálises estão sempre ligadas e subordinadas a um núcleo, sem a necessidade do contrário. As funções cardinais, por sua vez,

abrigam-se umas às outras. E estas são mais importantes que aquelas na narrativa, pois as expansões ao redor do núcleo são suprimíveis para o andamento da história, enquanto o próprio núcleo não o é, já que o núcleo é elemento que guarda o momento de abertura para a narrativa. Quanto aos índices, todos eles combinam-se livremente, sejam eles informantes ou não.

A narrativa institui uma 'confusão' entre consecução e consequência, o tempo e a lógica. "[...] a temporalidade não é mais do que uma classe estrutural da narrativa (do discurso), tudo como se na língua, o tempo não existisse a não ser sob a forma de sistema [...]" (BARTHES, 1971, p. 37). Ou seja, o tempo como organizador 'não existe' do ponto de vista da narrativa, só existe funcionalmente, como um elemento.

A narrativa se organiza a partir da substituição de uma função pela sua seguinte, formando um pequeno bloco de acontecimentos denominado por Barthes de *seqüência*. Uma seqüência é uma série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade: "A seqüência abre-se assim que um de seus termos não tenha antecedente solidário e se fecha logo que um de seus termos não tenha mais consequente." (BARTHES, 1971, p. 37). Ou seja, uma seqüência determina uma série de ações correlacionadas.

Podem-se nomear as seqüências conforme os acontecimentos em cada uma delas (por exemplo, telefonema, visita, almoço etc), de acordo com a vontade do analista da narrativa. É possível delimitar e nomear mesmo as pequenas seqüências, chamadas de *microseqüências*.

Uma seqüência sempre contém momentos de risco, ou seja, deve conter um núcleo. "É necessário portanto coroar o nível das funções (que fornece a maior parte do sintagma narrativo) por um nível superior, no qual, pouco a pouco, as unidades do primeiro nível retirem sua significação, e que é o nível

das ações.” (BARTHES, 1971, p. 40). Quando a ligação entre seqüências não puder mais ser justificada pela ligação de uma com a outra, ela justifica-se no nível das ações. Será justamente esse nível das ações dos personagens que as porá em contato, pois os personagens são os mesmos.

E Barthes passa então para a análise das ações. Como já dito anteriormente, o que interessa para o trabalho de McFarlane são as funções. McFarlane parte para a elaboração da “esfera de ação do personagem”, idéia similar ao nível das ações barthesiano. Porém, considero insuficiente o modelo teórico proposto por McFarlane¹¹, que desconsidera o terceiro nível proposto por Barthes. Considero perigoso metodologicamente usar apenas uma parte das categorias apresentadas por Barthes, pois o autor francês lega a essa inter-relação hierárquica de classes boa parte do funcionamento narrativo. A estrutura de seu conceito é justamente o nivelamento de diversas partes da narrativa.

Portanto, considero mais conveniente apropriar-me da teoria barthesiana como um todo e sigo com sua apresentação.

2.1.4. O nível das ações

No campo da análise formalista, o estudo do personagem era submisso e desvalorizado, até os estudos de Vladimir Propp. Com base nesse trabalho, Barthes afirmou que o personagem não é um ser, mas um participante da narrativa. Ou seja, deve-se “[...] definir o personagem pela sua participação em uma esfera de ações [...]” (BARTHES, 1971, p. 44). Assim, pode-se dizer que o personagem é definido a partir de seus atos e de suas ações na narrativa.

¹¹ Ver 2.5.

Observe-se que 'ação' não deve ser entendida como os pequenos atos – como as funções do primeiro nível –, mas como articulação da práxis narrativa (desejar, comunicar, lutar). Portanto, denomina-se este nível de classificação de nível das ações, embora seja nele que se trate dos personagens.

Por meio de uma abordagem lingüística, Barthes tenta pensar outro 'problema' do personagem na narrativa: "[...] para descrever e classificar a instância pessoal (eu/tu) ou apessoal (ele) singular, dual ou plural, da ação." (1971, p. 46). Ou seja, por qual pessoa verbal, qual pessoa da ação o personagem é apresentado; e em quantos 'atores' se divide a ação: um, dois, muitos. Porém, essas categorias gramaticais só podem se definir em relação ao discurso e não à realidade. Portanto, os personagens só significam, só são entendidos no próximo nível, no nível narrativo.

2.1.5. O nível da narração

A narrativa, assim como a língua, só conhece dois sistemas de signos: o pessoal e o apessoal. Esses sistemas não se limitam às formas lingüísticas de pessoa (eu) e de não-pessoa (ele) apresentadas no capítulo anterior. Uma narrativa pode ser completamente escrita em terceira pessoa (ele) e ainda ser pessoal. Como descobrir isso?

Barthes sugere um método bastante simples: a reescrita. Se for possível a troca de 'ele' por 'eu' (e vice-versa) está-se no sistema do pessoal; quando não é possível essa troca hipotética, muda-se a instância para o apessoal. Essas duas esferas não são precisamente separadas e excludentes, podem misturar-se, alternando-se os signos de pessoa e não-pessoa no transcorrer da narrativa.

2.1.5.1. *A forma da narrativa*

“O nível narracional é pois ocupado pelos signos da narratividade, o conjunto dos operadores que reintegram funções e ações na comunicação narrativa, articulada sobre seu doador e seu destinatário.” (BARTHES, 1971, p. 51). Entende-se como signos da narratividade tanto elementos típicos da literatura escrita, como as “formas do discurso” – elementos de análise como classificação do tipo de intervenção do autor na narrativa (discurso direto, indireto, indireto livre), estudo dos pontos de vista e a própria escritura –; quanto elementos típicos das literaturas orais – as convenções estabelecidas entre contador e ouvinte, desde esquemas métricos até jargões como “era uma vez...”.

A forma final da narrativa ultrapassa seus próprios conteúdos e suas formas narrativas – os níveis das funções e das ações –, pois os integra a si e eles tornam-se parte do que se constitui narrativa. “Isto explica que o código narracional seja o último nível que nossa análise pode atingir, salvo sair do objeto-narrativa [...]” (BARTHES, 1971, p. 52). A partir daqui, acima do nível narracional, começa o mundo.

E a análise da narrativa não pode, segundo Barthes, contar com aquilo que pertence ao mundo. Se um fato histórico, por exemplo, está na narrativa, ele pertence ao domínio da história e não da análise narrativa, por mais que a constitua. Para o teórico francês, assim como a lingüística pára na frase, a análise da narrativa deve parar seu trabalho no nível narracional.

Fica bastante clara aqui a herança estruturalista do texto, que propõe a análise desvinculada de suas condições contextuais de produção. De qualquer modo, acredito que o esquema proposto por Barthes é bastante interessante e

significativo para o tipo de análise que é objetivo deste trabalho. Fico, porém, com a ressalva de tratar as análises narrativas contextualizadas e extrapolando sim o último nível de análise para o mundo, quando se fizer necessário.

2.1.5.2. *O sistema da narrativa*

Assim como a língua, a narração tem dois processos fundamentais: a articulação (forma ou segmentação) e a integração “[...] que recolhe estas unidades em unidades de um nível superior” (BARTHES, 1971 p. 54), que é o sentido, a significação da narrativa.

A articulação (ou forma) tem “[...] dois poderes: o de distender os signos ao longo da história, e inserir nestas distorções as expansões imprevisíveis.” (BARTHES, 1971 p. 54). O suspense, por exemplo, é uma forma de distorção. A narrativa – em oposição à lírica – é traduzível sem prejuízo fundamental ao conteúdo da mensagem, e o

[...] que não é traduzível só se determina no último nível narracional: os significantes de narratividade, por exemplo, podem dificilmente passar do romance ao filme, que só conhece o tratamento pessoal excepcionalmente; e a última classe do nível narracional, a saber a escritura, não pode passar de uma língua a outra (ou passa muito mal). (BARTHES, 1971, p. 57)

Como trabalho da integração tem-se que, por exemplo, uma seqüência que foi separada é reagrupada em um nível superior. Observe-se porém que a integração não age de modo regular. A narrativa não representa, não mimetiza, ela significa, ela existe somente como a aventura da linguagem.

2.2. Terminologia da Teoria da Adaptação

A partir do nível das funções de Barthes, McFarlane percebeu a necessidade de diferenciar dois elementos dentro de sua proposta: narrativa e enunciação.

An essential function of this study will be to distinguish between:

- (i) those elements of the original novel which are transferable because not tied to one or other semiotic system – that is, essentially, narrative, and
- (ii) those which involve intricate process of adaptation because their effects are closely tied to the semiotic system in which they are manifested – that is, enunciation.

I have preferred 'enunciation', finally, to 'narration' because the latter is too often attached, in a limiting way, to matters of person and tense. By enunciation, I mean the whole expressive apparatus that governs the presentation – and reception – of the narrative.¹² (McFARLANE, 1996, p. 20)

Ou seja, a enunciação trata da forma como se fala (por isso, mais próxima do sistema semiótico que a apresenta) e a narrativa do que se fala (por isso, mais independente da linguagem que se usa). Outra distinção importante será entre 'história' e 'enredo'.

Para isso, McFarlane faz uso da definição de Terence Hawkes que diz: "‘Story’ is simply the basic succession of events, the raw material which confronts the artist. Plot represents the distinctive way in which the ‘story’ is

¹² Uma função essencial deste estudo será distinguir entre:

- (i) aqueles elementos do romance original que são transferíveis por não estarem ligados a um ou outro sistema semiótico – isto é, essencialmente, *narrativa* e
- (ii) aqueles que estão envolvidos em um processo de adaptação complexo, porque seus efeitos estão proximamente ligados do sistema semiótico no qual se manifestam – isto é, *enunciação*.

Eu preferi 'enunciação', afinal, no lugar de 'narração' porque o último é muitas vezes associado, por uma via limitadora, a pessoas e tempos verbais. Por enunciação, eu entendo todo o aparato expressivo que rege a apresentação – e recepção – da narrativa. (tradução minha)

made strange, creatively deformed and defamiliarized”¹³ (*apud* McFARLANE, 1996, p. 23). Em outras palavras, a *história* é uma espécie de sinopse dos eventos (mais ligada à narrativa) e o *enredo* está nos detalhes e na forma que se conta a história (mais próximo da enunciação). Definições essas condizentes com a teoria barthesiana.

2.3. Transferência X Adaptação

De acordo com McFarlane, existem elementos a se adaptar numa transposição do romance para o cinema e existem elementos a simplesmente se transferir das páginas para as telas. O que deve nortear a escolha entre adaptar e transferir?

2.3.1. Propriedade de transferência

Abaixo seguem elementos que tipicamente poderão ser transferidos da linguagem romanesca para a cinematográfica. O que eles guardam em comum:

- a) they all refer to elements which exist at “deep levels” of the text;
- b) they address narrative elements which are not tied to a particular mode of expression (i.e. those which may be found at work in verbal or other sign systems); and
- c) all are susceptible to that more or less objective treatment that eludes less stable elements (e.g. character motivation or atmosphere).

They relate to the level of narrative, to areas in which transfer from one medium to another is possible, and to isolate them is to clear the way for examination of those

¹³ ‘História’ é simplesmente a sucessão básica de eventos, o material cru com o qual o artista se confronta. O ‘enredo’ representa a forma característica em que a ‘história’ se faz estranha, criativamente deformada e defamiliarizada. (tradução minha)

elements that resist transfer and call for adaptation proper.¹⁴ (McFARLANE, 1996, p. 25-26)

Os três grupos de elementos a seguir apresentam essas características. McFarlane defende o que torna possível transferi-los na adaptação.

2.3.1.1. *Na história*

Filme e romance podem ter a mesma história, mas não o mesmo enredo. "In this respect, of course, the use of two separate systems of signification will also play a crucial distinguishing role."¹⁵ (McFARLANE, 1996, p. 23). Facilmente se entende por que: o enredo está ligado à enunciação, o que o torna mais próximo do sistema semiótico no qual foi apresentado. Assim, seu desligamento desse sistema será causa da desconstrução do próprio enredo. Diferentemente da história, que se relaciona com a narrativa, menos ligada ao sistema semiótico, portanto mais 'transferível'.

Utilizando a terminologia barthesiana para a explicação, pode-se perceber, seguindo a mesma lógica aplicada acima, que as funções distribucionais (que relacionam elementos no mesmo nível lingüístico) são mais apropriadas para a transferência do romance para o filme, afinal, são as funções

¹⁴ a) eles todos se referem a elementos que existem em "níveis profundos" do texto;

b) eles apontam para elementos narrativos que não se relacionam com um modo de expressão particular (i.e. aqueles que podem ser encontrados ao se trabalhar com sistemas verbais ou de outros signos); e
c) todos eles são suscetíveis para um tratamento mais ou menos objetivo que se esquia de elementos menos estáveis (p. e. motivação do personagem ou atmosfera).

Eles se relacionam com o nível *narrativo*, em áreas que a *transferência* de um meio para outro é possível, e isolá-los é limpar o caminho para examinar aqueles elementos que resistem à transferência e pedem pela propriedade de adaptação. (tradução minha)

¹⁵ A este respeito, é claro, o uso de dois sistemas de significação separados também desempenhará um papel de distinção crucial. (tradução minha)

cardinais que representam os momentos decisivos da narrativa, e é do seu acúmulo e seqüência que se cria a história.

O primeiro nível de 'fidelidade' na relação filme-romance pode ser medido pela quantidade de funções cardinais que o cineasta escolheu transferir para sua obra. (McFARLANE, 1996, p. 24). Perceba-se que McFarlane não faz uso da idéia de classes integrativas de Barthes, pois mesmo utilizando as funções propostas por este e uma classe de ações que muito se assemelha ao nível actancial¹⁶, McFarlane não as relaciona segundo uma hierarquia, nem como produtoras de significação por meio de sua interação.

2.3.1.2. *Nos personagens e na ação*

McFarlane sugere observar primeiramente a distribuição das funções dos personagens no romance e, em seguida, perceber como ela se dá na adaptação. Comenta o trabalho do teórico Vladimir Propp sobre os contos folclóricos russos. A principal idéia pinçada por McFarlane diz respeito à atenção que se deve dar ao personagem, que na maior parte das vezes está tão preso ao enredo, que é impossível tirá-lo dali sem desmontar toda a estrutura narrativa.

Sugere que nos estudos da adaptação, para que se contemplem também os personagens, se pense em esferas de ação nas quais os personagens são denominados de acordo com sua performance no texto (por exemplo, o herói, o ajudante, o mestre etc). McFarlane cria um sistema denominado "esfera de ação do personagem", parecido com o nível das ações elaborado por Barthes, porém sem a relação hierárquica com o nível anterior e com o posterior.

¹⁶ Ver 2.3.1.2.

Essa esfera de ação deve ser transferida para o filme: o personagem que é o *vilão* ainda deve ser o *vilão*, o *palhaço* o alívio cômico, o *herói* o ser que resolverá todo o problema, assim sucessivamente.

Ao se observarem as funções distribuídas entre as esferas de ação dos personagens, pode-se determinar se o cineasta quer preservar a base da estrutura original, ou mudá-la radicalmente (McFARLANE, 1996, p. 25). Pois se, por exemplo, um vilão for transformado em herói, a mudança não ocorre apenas no nível narrativo, mas também necessariamente altera-se a enunciação para que o produto final tenha coerência.

Nessa dedução de McFarlane pode-se perceber a força da teoria de Barthes. Essa mudança no enunciado no caso de uma esfera de ação do personagem extremamente ligada a ele é muito bem resolvida pela questão da hierarquia entre níveis e pela significação de um nível só se resolver em outro nível superior.¹⁷

2.3.2. Propriedades de adaptação

Um filme pode apresentar a maior parte das funções cardinais de um romance, todas as características principais de seus personagens, manter a ambientação e os padrões psicológicos mais relevantes e parecer completamente diferente do original aos olhos do espectador. Por quê?

Além do julgamento do gosto pessoal, pode-se dizer que todos esses elementos são passíveis de transferência, porém não são suficientes para representar o todo que forma a obra original. Por exemplo, a *enunciação* não pode ser transferida, deve obrigatoriamente ser adaptada, assim como todos os

¹⁷ Ver 2.1.2.

elementos que mais estreitamente se relacionam com ela, como os *índices*¹⁸, os *significados da narrativa, a escrita*.

Boa parte dessas diferenças se dá pelas características próprias de cada um dos meios. Cada meio terá uma linguagem mais adequada a si, terá uma relação diferente com a arte de contar uma história. O próprio meio utilizado já conduz nossa expectativa.

2.3.2.1. *Dois sistemas de significação*

Existem algumas diferenças entre cinema e romance, próprias de cada um desses meios, em virtude do seu grupo de signos. O romance constitui-se principalmente dos signos verbais e o cinema, por sua vez, faz uso de som (não necessariamente verbalizado) e imagem.

Segundo McFarlane, o romance é de baixa iconicidade e alta função simbólica; as imagens do romance só existem na mente do leitor. O cinema é um meio de alta iconicidade e de função simbólica variada; mostra boa parte do que acontece na história e nem tudo deve ser entendido como um símbolo¹⁹.

McFarlane busca aqui embasamento na semiótica, diferenciando prosa ficcional e filme a partir de definições como “função simbólica” e “baixa/alta iconicidade”, que usará no capítulo seguinte para diferenciar artes espaciais e lineares.

¹⁸ Tem-se aqui outro ponto de vista divergente entre Barthes e McFarlane, pois para o primeiro os índices podem ser transferidos e a adaptação fica exclusivamente por conta do terceiro nível, o nível narracional.

¹⁹ Para a semiótica, ícone é aquele signo que guarda uma relação de semelhança com o seu referente (por exemplo, uma fotografia); símbolo é o signo que se relaciona de modo arbitrário com seu referente (por exemplo, a linguagem).

2.3.2.2. *Linearidade X espacialidade*

O modo de recepção dessas obras também é diferente. De acordo com McFarlane, o romance é linear por natureza enquanto o filme é espacial. Os processos intrínsecos a si os fazem desse modo e influenciam diretamente o modo como são percebidos.

O romance traria a linearidade em si, por ser apreendido palavra após palavra, frase após frase, parágrafo após parágrafo etc. Mesmos romances que quebram a linearidade narrativa ou proponham uma grande abertura na ordem da leitura mantêm a exigência da linearidade, ainda que mínima, letra após letra, palavra após palavra.

Com o cinema, segundo McFarlane, existem duas diferenças já de saída: um instante de *frame* (e usam-se 24 deles para se construir um segundo cinematográfico) pode ter mais informação que uma palavra, graças a seu impacto espacial.

Um *frame* (ou uma série deles) expõe uma multiplicidade de significados, portanto cenários e personagens estão sob maior controle do escritor que do cineasta. A afirmação seria justificada pela linearidade do romance, que dá ao leitor essas informações no ritmo pretendido pelo escritor, enquanto o cineasta não é capaz desse controle, graças à simultaneidade das informações do filme, à sua característica espacial.

O cinema baseia-se nas peculiaridades técnicas de enunciação cinemática e desdobramento da narrativa. De acordo com McFarlane, nenhuma delas tem equivalente na narrativa verbal, exceto a alternância (que se apresentaria na alternância das principais linhas narrativas da história).

Acredito que McFarlane erra conceitualmente nesse ponto. A divisão entre espacial e linear é bastante questionável, pois limitadora. Uma informação visual ou verbal estará carregada de significado sempre, e não com mais (ou menos) quantidade ou qualidade de informação. Meios diferentes oferecem modos diferentes de significar e se apresentam de modo diferente para cada recepção e para cada receptor. O controle da recepção não é medido pelo meio que se usa na transmissão da mensagem. O escritor ou o cineasta não detém o controle da recepção que suas respectivas obras terão no espectador – o que não implica ausência de intenção autoral. Ou como diria Wolfgang Iser “[...] é preciso que a atividade do leitor [a leitura] seja de alguma maneira programada pelo texto.” (1999, p. 104).

2.3.2.3. *Os códigos*

Segundo McFarlane, o filme não tem sintaxe, pois não tem vocabulário. Mas tem convenções que organizam as operações entre seus códigos. São os códigos que permitem ‘ler’ uma narrativa fílmica e ensinam a atribuir significado a ela (por exemplo, a passagem de tempo pela edição ou pelos *fades*). Para poder ler um filme, é preciso ser capaz de entender alguns códigos extracinemáticos:

- a) códigos de linguagem (acentos, tons, marcas sociais);
- b) códigos visuais (interpretativo e seletivo);
- c) códigos sonoros não-lingüísticos (música, efeitos sonoros);
- d) códigos culturais (conhecimento de mundo).

Quando um filme é apresentado, assume-se a suposição de que esses códigos são conhecidos pelo espectador. Para McFarlane, boa parte da confusão da crítica sobre adaptação surge por não se reconhecer a existência dos códigos cinematográficos que pontuam uma enorme diferença entre filmes e romances.

Umberto Eco, no ensaio "Leitura de Steve Canyon" em *Apocalípticos e integrados*, também fala desses elementos próprios ao gênero história em quadrinhos, dessa "simbologia figurativa elementar" que produz uma grande carga de significado na narrativa: "[...] esses elementos iconográficos compõem-se numa trama de convenções mais ampla, que passa a constituir um verdadeiro repertório simbólico, e de tal forma, que se pode falar numa *semântica da história em quadrinhos*." (ECO, 1970, p.144-145, grifo meu).

Creio, entretanto, que do mesmo modo que Eco empresta o termo "semântica" da lingüística, não há problema em usar "sintaxe" para a organização dos elementos dos filmes e das histórias em quadrinhos. Esse empréstimo terminológico mantém-se na concepção aproximativa entre o estudo da narrativa e a lingüística, proposta por Barthes no começo de seu texto: "[...] parece razoável dar como modelo fundador à análise estrutural da narrativa a própria lingüística." (1971, p. 22).

Acrescente-se ainda que os códigos extracinemáticos e extraquadrinísticos representam apenas um grupo entre aqueles que formam a totalidade de elementos a serem organizados na sintaxe da narrativa desses dois meios.

2.3.2.4. *O que se conta e o que se mostra*

A teoria da adaptação de McFarlane trata da distinção entre duas linguagens, no caso, a audiovisual-verbal e a verbal:

- a) as diferenças entre dois sistemas de 'linguagem' – enquanto o verbal trabalha o tempo todo simbolicamente, o audiovisual-verbal trabalha pela interação entre os códigos, inclusive os códigos de execução²⁰;
- b) tempo verbal – o filme não apresenta tanta ação no passado como os romances fazem. Quando o faz, é um recurso (*flashback*);
- c) a orientação espacial do filme (assim como a temporal) dá-lhe uma presença física negada à linearidade do romance.

Nesse ponto, discordo novamente da visão de McFarlane. O fato de o audiovisual-verbal ter por essência a interação entre diversos códigos não o exime de ser o tempo todo também simbólico. A segunda constatação também merece algum cuidado: McFarlane parece querer acreditar na ilusão de realidade do cinema como uma presentificação da narrativa, que também pode se dar durante a leitura. Sem considerar ainda a pouca relevância desse item para seu modelo de análise. Quanto ao terceiro item, por mais que realmente as imagens sejam vistas na tela e visualizadas durante a leitura de um sistema verbal, não acredito que essa diferença seja motivada por linearidade ou espacialidade, mas sim pelo modo de apresentação e pelos recursos usados por um e outro meio.

Outra diferença entre *mostrar* e *contar* relaciona-se com a metalinguagem, realocada (ainda que em partes) no *mise-en-scène*, ou seja, não se deve contar a história do filme – com narração, por exemplo – ela já é mostrada. Porém, a voz narrativa é a principal causa da enunciação romanesca. O enunciatório é um dos elementos que oferece o maior desafio ao cineasta, se

²⁰ Ver 2.3.2.2.

ele não pretende destruir a realidade preexistente da obra original e somente realocá-la.

Portanto, no desafio da “fidelidade ao original” o cineasta já começa em desvantagem. Uma das principais características da prosa ficcional, a voz narrativa, deve ser reavaliada em termos específicos do cinema e não simplesmente repetida como uma voz narrativa que descreve aquilo que já é mostrado com as imagens na tela.

2.4. Resumo da Teoria de McFarlane

A teoria de adaptação de McFarlane é um sistema bastante simples, que trata da análise de funcionamento das adaptações em tela grande do que originalmente foi criado como romance. O autor se concentra em adaptações feitas a partir de romances realistas do século XIX.

O grande trabalho de McFarlane é a sistematização do processo, em uma análise de base estruturalista. Divide os elementos do texto original em elementos passíveis de transferência (de acordo com ele, sem intervenção do cineasta) e em elementos adaptáveis (que, obrigatoriamente, exigem interferência do cineasta para ser transportado para o novo meio).

Segundo o autor, as diferenças entre filme e romance, que levam à necessidade de adaptação são: o sistema sóico; a propriedade linear do verbal e a espacial do audiovisual-verbal; a forma de organização narrativa; e a maneira de apresentação: enquanto o cinema mostra, o romance conta.

Elementos que conduzem à transferência entre os meios são: a história; as funções cardinais e as funções dos personagens. Esses elementos deverão obrigatoriamente ser transferidos se o cineasta busca ater-se ao original.

Todas essas propriedades – de transferência e de adaptação – devem ser pesadas e avaliadas de modo diferente em uma adaptação entre cinema e literatura.

2.5. Crítica ao Modelo de McFarlane

A teoria apresenta algumas limitações de saída. Ao se voltar para os romances realistas do século XIX, McFarlane assume a insuficiência de seu modelo para os romances modernos que têm uma estrutura menos linear e ortodoxa. O que por outro lado pode ser considerado 'recorte' analítico do autor.

Entretanto, a base teórica de McFarlane – o texto de Roland Barthes – se propõe a analisar a narrativa na sua estrutura comum, independente do meio que a enuncia. Portanto, acredito que existe possibilidade de utilizá-lo no formato em que McFarlane o apresenta, porém o modelo deve ser adequado para que possa dar conta satisfatoriamente dos romances modernos.

O linear e o espacial são conceitos importantes na sua teoria, sobretudo a diferença entre as duas linguagens. Mas todas as relações apresentadas por McFarlane entre filme e romance advêm desse mesmo ponto. Ignora ele outros pontos fundamentais, como o tempo de apresentação da obra e o tempo da narrativa; o modo de recepção por parte do espectador; o cinema como arte de tempo e espaço; e o movimento visual em oposição ao movimento imaginado. Isso deve-se, acredito, à característica reducionista da divisão inicial. Caberia a crítica ainda ao modo superficial com que o autor trata as relações entre espacialidade e arte.

Mesmo deixando de lado tantos elementos de interesse para uma análise mais completa, o autor apresenta uma ferramenta de grande valia para inicialmente pensar a transposição verbal para audiovisual-verbal, como enredo, funções narrativas e funções dos personagens. Porém, esses conceitos parecem-me mais bem determinados na teoria de Roland Barthes.

Outro aspecto que merece reflexão é até que ponto o uso de parte da teoria de Barthes é produtivo. Na leitura de "Introdução à análise estrutural da narrativa" é bastante clara a relevância da hierarquia dos níveis propostos. O teórico francês chega a dizer que seu modelo é apenas uma proposta e que as divisões podem ser outras ou mesmo receber outras denominações. Porém, a construção do conceito é tão interligada à significação posta em um nível superior, que me parece impossível prescindir exatamente disso em uma reaplicação da teoria.

McFarlane, ao fazer uso somente do nível das funções, põe de lado o conceito de relação integrativa na narrativa, porém sem prescindir de seu uso no nível funcional. A teoria ora vale, ora não vale, daí sua inconsistência metodológica. A esfera de ação do personagem cumpre uma função muito similar à do nível actancial em Barthes, porém sem sua característica integrativa com o nível anterior (das funções) e com o nível superior (da narrativa).

Portanto, meu objetivo neste trabalho é recuperar algumas idéias de McFarlane, observando-se todas suas limitações e completando na medida do possível suas ausências, para o estudo das adaptações de romances para as histórias em quadrinhos. Retomarei o texto de Barthes em grande medida, fixando-o como verdadeiro pressuposto teórico deste trabalho, enquanto os conceitos de McFarlane servirão como uma espécie de guia para o desenvolvimento dos conceitos barthesianos.

3. A ADAPTAÇÃO DA TEORIA

Utilizarei a teoria de Brian McFarlane sobre a adaptação do romance para o filme como ponto de partida e como guia para a elaboração de uma teoria da adaptação de texto narrativo ficcional para a HQ. Pretendo 'adaptar' sua teoria da adaptação para o meu objeto de estudo.

A base teórica principal para a teoria da adaptação entre quadrinhos e cinema será o texto "Introdução à análise estrutural da narrativa", de Roland Barthes. Como indicado anteriormente²¹, a teoria de McFarlane apresenta algumas limitações e – entendo assim – incongruências metodológicas. Portanto, se aponto a existência delas, não posso repeti-las. Ao menos não pretendo.

A teoria de McFarlane, por mais funcional que se mostre nos exemplos apresentados no livro, parece insuficiente para analisar detidamente uma adaptação, pois desconsidera vários elementos importantes, o que a torna potencialmente limitada. Mas funciona bem para adaptações enquadradas nesse limite e, portanto, um bom ponto de partida para a construção de outra teoria da adaptação, como um sistema de análise da adaptação romance-história em quadrinhos. Sobretudo, a sua teoria de base – a de Roland Barthes – é bastante funcional e útil.

Porém, repensarei algumas das escolhas de McFarlane. As categorias de Roland Barthes, bem como o esquema de relação entre elas, é usado integralmente. A oposição entre linear e espacial, tão importante para McFarlane é posta de lado, em favor de se pensar o modo de recepção e organização de cada um dos meios envolvidos na adaptação.

²¹ Ver 2.1.3. e 2.5.

Mantenho porém a nomenclatura, as idéias barthesianas que percorrem o texto e a divisão entre elementos de transferência e de adaptação. A própria teoria de McFarlane será em parte “transferida” para minha proposta e em parte “adaptada”.

3.1. Elementos Transferíveis da Teoria da Adaptação

Apresento aqui os elementos que considero possível aproveitar na nova abordagem, mantendo as mesmas definições empregadas por McFarlane, sem necessidade de adequação para o novo meio. Subdivido-os em dois grupos: elementos de transferência e de adaptação. Ressalte-se que a nomenclatura se refere à teoria de McFarlane, por isso não há necessidade dos “elementos de adaptação” serem redefinidos.

3.1.1. Os elementos de transferência romance–filme

Os elementos de transferência na adaptação de um romance para um filme da proposta de McFarlane, que continuam os mesmos quando se pensa na HQ, e exercem a mesma função que na teoria do autor australiano, são os seguintes, com pequenas alterações indicadas quando existirem:

- a) Aqui também transporta-se a história, não o enredo, de um meio para outro. Segundo a nomenclatura empregada por McFarlane, pode-se dizer que o enredo é mais ligado ao sistema sígnico, enquanto a história à narrativa, portanto, menos atrelada ao meio que a apresenta. São bastante evidentes aqui as idéias de Barthes na sua análise da narrativa;

b) A função do personagem e suas características psicológicas também seguem a mesma lógica da adaptação para o cinema. Ou seja, a esfera da ação do personagem, ou seu papel, deve ser o mesmo em ambos se o que se pretende é uma adaptação mais próxima ao original. Novamente Barthes: o nível das ações ou dos actantes²².

Em uma adaptação romance-história em quadrinhos são transferidos os mesmos elementos que em uma adaptação de romance para filme. Ou seja, esses componentes que retomo aqui são alguns dos elementos formadores da *propriedade de transferência* elencados por McFarlane e representam características universais de transferência entre meios e linguagens. São eles a base de elementos transferíveis de qualquer tipo de meio narrativo para outro.

3.1.2. Os elementos da adaptação romance-filme

Entre os elementos do romance nos quais uma adaptação se faz necessária quando transpostos ao cinema, tem-se o que McFarlane chamou de *códigos extracinemáticos*, dentre os quais podem ser 'reaproveitados' (sem nenhuma alteração na teoria de McFarlane no caso da transformação do romance em quadrinhos) os *códigos visuais* e os *códigos culturais*.

Diferenciam-se o movimento percebido e imaginado. O movimento imaginado acontece somente na mente do leitor. Ou seja, o romance e a HQ criam indícios de movimento por sua narrativa e forma – lembre-se que diferem nesse ponto: forma –, e todo o desenvolvimento da ação é imaginado por quem

²² Ver 2.1.4.

recebe essas narrativas. Aqui não há ilusão de óptica, só trabalho criativo do leitor.

3.2. Elementos Adaptáveis da Teoria da Adaptação

Para a teoria da adaptação romance-histórias em quadrinhos é possível utilizar os demais códigos extracinemáticos propostos por McFarlane, desde que eles sejam adaptados para essa readequação da teoria.

Os códigos extracinemáticos são uma convenção que organiza os elementos do filme, pois McFarlane parte do pressuposto de que o filme não tem sintaxe. A HQ tem uma sintaxe – no sentido lingüístico do termo –, pois sua apresentação se dá pela linguagem verbivisual e sua parcela *verbi*, como tal, precisa dessa organização sintática; já o ‘código extraquadrinístico’ – uma versão do código extracinemático – organizará as imagens.

McFarlane aponta os *códigos sonoros não-lingüísticos*, um recurso típico de meios audiovisuais que não faz parte das possibilidades da HQ. Porém, os quadrinhos representam o som ocorrido na ambientação da história por meio de códigos icônicos-verbais, chamados de onomatopéias visuais. De acordo com Eco onomatopéia visual “[...] é o signo gráfico usado em função sonora, com livre ampliação dos recursos onomatopaicos de uma língua” (1970, p. 145).

Esse elemento verbivisual se insere entre os desenhos; na sua parte verbal, busca reproduzir a sonoridade da ocorrência sonora que representa (por exemplo, ‘bwam!’) e em sua parcela visual as letras assumem formatos diferenciados das letras que representam as falas dos personagens ou narrador, mais próximas do desenho que da tipografia (Figura 3).

Em alguns casos trata-se da própria palavra – como Tosse! Tosse! –, da onomatopéia verbal – reco-reco, por exemplo – representada com tipologia diferente da usada para a fala dos personagens ou mesmo um termo estrangeiro que se tornou uma espécie de código próprio do meio – como *boom*, termo inglês que pode ser traduzido como estampido ou ribombar, usado para explosão.

O outro recurso extracinemático, os *códigos da linguagem*, que trata de diferentes tipos de enunciação na fala dos personagens de cinema (entonação e acentuação, por exemplo) é apresentado nas histórias em quadrinhos principalmente por meio dos balões de fala, que assumem diferentes aspectos de acordo com o que se pretende mostrar. Alguns destes balões têm sua forma convencionalizada (Figura 4), caracterizando um código extraquadrinístico.



Figura 3: *Groo*, n.1, Escrito por Mark Evanier e desenhado por Sérgio Aragonés.

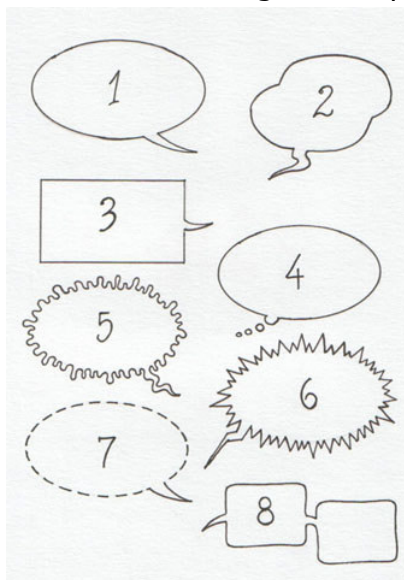


Figura 4: O balão 1 é o típico de fala; o 4 de pensamento; o 6 de grito; o 7 de voz baixa (do curso de Banda Desenhada de Chinita)

Também fazem parte do código extraquadrinístico a expressão representada no rosto dos personagens – o que apela ao conhecimento de mundo do leitor –, os sinais gráficos que representam movimento ou alguma condição do personagem e as próprias letras do texto que podem assumir diferentes tipologias e marcas (como sublinhado, negrito, itálico, variação de corpo etc).

Por último, o *que se conta* e o *que se mostra*, que em um primeiro momento parece unir filme e HQ, afinal trata-se de dois meios predominantemente visuais, ganham outra possibilidade ao se considerar o tempo de recepção – o que McFarlane não fez.

Enquanto o cinema impõe o seu tempo de recepção – todos assistem ao filme em um tempo predeterminado; a duração fílmica é a mesma para todos os espectadores – as histórias em quadrinhos e a literatura agem de modo oposto: o tempo de recepção será determinado pelo ritmo de leitura de cada um e pelo interesse em se deter ou não em uma ou outra passagem de texto (ou de imagem, no caso das HQs) e pela possibilidade de avançar ou retroceder na leitura.

Mesmo em uma apreciação fílmica em casa, onde o controle sobre o andamento do filme está literalmente nas mãos do espectador, ainda o filme impõe o seu tempo de recepção sobre o leitor. A linguagem cinematográfica é embasada em movimento, é fluida, pede apreciação continuada. E ao se permitir que o filme seja assistido sem pausá-lo ou voltá-lo, o tempo dos espectadores será o mesmo, pois o elemento organizador da linguagem espacial do cinema é o tempo.

Moacyr Cirne, em *Para ler os quadrinhos*, chama a atenção para outras diferenças entre cinema e HQ, decorrentes dos formatos nos quais os dois meios

se apresentam: a tela de cinema com luz projetada, com o desenrolar de seus movimentos, e a edição impressa, suporte para as histórias em quadrinhos. Tais suportes são responsáveis pela diferença no tempo de recepção por parte do espectador em cada dos meios, como já visto anteriormente.

Cirne aponta outras duas diferenças importantes, sendo a primeira delas relacionada ao modo de apresentação de cada uma das artes: como o tamanho da tela de cinema é fixo, o tamanho e o formato do quadro apresentado também será fixo; nas histórias em quadrinhos o formato impresso é fixo, assim como o tamanho da página também o é, porém não o tamanho do quadro, tampouco seu formato, criando novas possibilidades a cada enquadramento. Sequer as divisões entre um quadro e outro precisam ser as mesmas. Essa variedade de forma e tamanho dos quadros é convencionalmente utilizada nas histórias em quadrinhos para fins narrativos. Observe-se, porém que cinema costuma variar muito menos o tamanho da tela²³, porém é uma possibilidade do meio. Apenas não é um tradição.

O cinema mostra o tempo todo, pois não poderia ser de outro modo. Porém, na HQ, muito ainda se conta. A palavra, o verbal, é parte da essência bipartite do quadrinho (sua outra parte seria o icônico, o visual). Pode-se dizer que o quadrinho se encontra entre o romance e o filme, e sua linguagem aproveita parte das características de um e outro.

²³ Exemplos do uso dessa técnica: *Cidade de Deus*, no qual em determinados momentos o quadro se divide ao meio, para mostrar ações de mesmo tempo e espaço diferente, variando o tamanho da tela de cada um dos eixos narrativos apresentados de acordo com a importância que o cineasta Fernando Meireles pretendia dar a cada um deles. Outro exemplo de modificação de quadro funcional no cinema é no filme *Abaixo o Amor*.

4. A TEORIA ADAPTADA

A teoria de McFarlane tem o mesmo ponto de partida que a teoria que pretendo apresentar como um modelo para ajudar a elucidar as adaptações de romance para história em quadrinhos. O autor australiano parte do romance (realista do século XIX) e vai até o filme feito com base nele. Também partirei do romance, porém, com outro ponto de chegada: a HQ.

Não creio ser um ponto distintivo entre esta proposta e a proposta de McFarlane o fato de que se analisem contos curtos e uma novela, e não um romance. Justifico: os apontamentos de McFarlane estão muito mais presos à forma da prosa do que propriamente ao gênero romance. Pensar em romances realistas é de maior importância na 'chegada' do que na 'saída' de sua teoria. A teoria que embasa ambas as propostas, o texto de Roland Barthes, trata da narrativa em geral, como uma estrutura básica de enredo em torno da qual se constroem as histórias. Em virtude disso, e também para evitar possíveis confusões terminológicas, usarei preferencialmente o termo prosa narrativa ficcional.

A teoria da adaptação romance-filme deve ser entendida como uma base mínima para a teoria da adaptação romance-história em quadrinhos, por aquela não contemplar diversos fatores de grande importância na linguagem e forma do cinema, diferentemente do que esta pretende.

4.1. O que Foi Usado da Teoria de McFarlane/Barthes

Mantém-se a nomenclatura; a diferenciação de *enredo* e *história*; os conceitos barthesianos de narrativa; a preocupação com o que se adapta e o

que se transfere entre texto-fonte e texto adaptado e a idéia de códigos organizadores que são *extramedia*. A ressalva é que, diferentemente de McFarlane, não acredito em possibilidade de não-interferência do adaptador.

4.2. Apresentação do Modelo Definitivo de Adaptação Literatura-História em Quadrinhos

O modelo apresentado na sequência pretende dar conta da transposição de um texto em prosa para uma HQ. Não há nenhuma pretensão de que o caminho contrário, ou seja, adaptar uma HQ para um texto em prosa, seja possível. Acredito, porém, que se alguém se interessar por tentar, pode encontrar nessa proposta um bom ponto de partida para montar sua própria teoria da adaptação.

A primeira atitude é tipicamente estruturalista: encontrar no texto em prosa (designado de agora em diante como *texto-fonte*) a história, definição das seqüências e nomeação delas, perceber de que modo cada seqüência encadeia-se com sua seguinte e sua anterior, delimitação da esfera de ação dos personagens. Ou seja, um apanhado crítico.

Após esse levantamento, o trabalho se dá no texto de chegada: qual a história que se conta, como funcionam as ações dos personagens, como a divisão das seqüências do texto-fonte funciona no texto adaptado, quais são os códigos extraquadrinísticos empregados, a delimitação das linhas narrativas, o trabalho narrativo, o ritmo, decupagem dos planos, enquadramentos e 'efeitos visuais', ou qual o tipo do traço utilizado pelo adaptador – e se essa escolha condiz com os índices do texto-fonte, pois o tipo do traço é um dos responsáveis pelos índices dessa narrativa.

Com todos esses dados em mãos, cabe agora selecionar quais deles são importantes para a história e para o enredo e quais são apenas levantamento estatístico sem utilidade para este trabalho. Com tais dados, é possível comparar o que se repete em um e outro meio. Em seguida, cabe análise do que foi apresentado como semelhança e discrepância.

No momento seguinte, deve-se apresentar a(s) leitura(s) principal(is) que a adaptação tem do texto-fonte. A comparação dessa leitura com leituras teórico-críticas sobre o texto-fonte. Usar as mesmas leituras teórico-críticas para obter peculiaridades e características do autor do texto-fonte e ver quais delas são rerepresentadas na adaptação.

É bastante provável que a adaptação, por ser ela mesma uma leitura, permita leituras diferentes daquelas encontrados no texto-fonte, não sendo sua qualidade prejudicada ou diminuída por conta disso. A avaliação da qualidade da adaptação depende justamente dos mesmos valores de que dependem o original: valoração estética como obra autônoma.

Evidentemente, este capítulo não é passo-a-passo do procedimento, mas a enumeração deles. No capítulo seguinte, no qual será apresentado a análise, por exemplo, as unidades são apresentadas já em comparação em um e outro meio, com citação da crítica especializada do texto de Kafka nos momentos adequados.

5. A ANÁLISE DA ADAPTAÇÃO DE 'A METAMORFOSE'

Neste capítulo apresento a aplicação de todo o instrumental teórico apresentado nos capítulos anteriores do trabalho. Toda a discussão anterior preparou o que se apresenta aqui. Algumas ressalvas, porém, fazem-se necessárias.

A análise apresentada não é pormenorizada a ponto de localizar cada índice, cada função do texto. Ela lida com o texto dividido em seqüências. Considero como unidade mínima essas seqüências e não cada uma das microsseqüências que as compõem que, por sua vez, são compostas de frases e palavras nas quais se identificam índices, funções, catálises e outros elementos formadores da estrutura da narrativa, de acordo com as categorias de Roland Barthes.

Minhas razões para agir desse modo são pelo menos duas: o tempo necessário para executar tal tarefa seria em muito superior aos prazos reais nos quais este trabalho precisa ser apresentado. E mesmo que tivesse esse tempo disponível, não faria uma análise que gerasse tamanho volume de dados, pois isso me levaria a apresentar um trabalho extremamente extenso – e praticamente não-legível em sua completude – por conta da catalogação e apresentação de cada um desses dados ou seria obrigado a trabalhá-los apenas parcialmente, o que exigiria outra decisão: que parte deveria escolher para mostrar e quais deveriam ou poderiam ser omitidas.

O próprio texto “Introdução à análise estrutural da narrativa” de Roland Barthes permite o trabalho de análise de trechos superiores à oração e à frase, sem prejuízo ao conceito, pois a frase e o discurso guardam relações de semelhança “[...] na medida em que uma mesma organização formal regula de

maneira verossímil todos os sistemas semióticos quaisquer que sejam suas substâncias e dimensões [...]” (BARTHES, 1971, p. 23).

Como o objetivo deste trabalho é justamente investigar essa organização formal em dois meios diferentes, usando o texto de Barthes como principal referencial teórico, não se produz inconsistência metodológica no uso de seqüências como unidades mínimas de análise.

Para demonstrar na prática quão longa pode tornar-se uma análise que se propõe aos pormenores de um texto, incluo também o estudo sobre um texto curto de Franz Kafka intitulado *Desista!*²⁴, um pequeno conto de algumas linhas que produziu um levantamento e avaliação de mais de 20 páginas.

A primeira atitude com relação ao estudo comparativo de *A metamorfose* de Kafka e a adaptação de Kuper, portanto, é apresentar as unidades mínimas. Nesse caso, as seqüências.

5.1. A Divisão das Seqüências

A divisão apresentada aqui para as seqüências de *A metamorfose* é a mesma proposta por Vladimir Nabokov para o estudo da obra de Franz Kafka no texto *Vladimir Nabokov's Lecture on "The Metamorphosis"*.

Nabokov divide cada um dos três capítulos de *A metamorfose* em algumas cenas. O que determina cena para ele é o desenrolar de algumas ações em torno de um motivo narrativo. Isso é o que faz delas grandes funções ou grandes índices, pois elas são momentos importantes do grande desenvolvimento narrativo que criam o enredo.

²⁴ Ver Apêndice 1.

Utilizei a mesma separação para a adaptação de Peter Kuper e para o texto traduzido por Carone. Ambos são apresentados a seguir. Também já incluí análises comparativas em cada um dos capítulos que tratam das seqüências. Para isso, fiz pequenos estudos de cada trecho, ressaltando elementos que considero de grande importância para o desenvolvimento narrativo.

Acho importante salientar que a análise comparativa é feita considerando-se o texto em prosa de Kafka traduzido por Modesto Carone como texto-fonte e a história em quadrinhos criada por Kuper como a adaptação. Portanto, a visão empreendida neste trabalho é de que a adaptação está estreitamente vinculada ao texto-fonte ou assim se pretende.

Por lidar com os textos em versões traduzidas – Kafka traduzido do alemão e Kuper do inglês – procurei explorar o mínimo possível a correspondência entre as palavras de um texto e as de outro, preocupando-me mais com os aspectos responsáveis pela estruturação narrativa.

5.1.1. Primeira parte

O livro de Franz Kafka foi dividido pelo próprio autor em três partes. Kuper também divide seu trabalho desse modo, o que não acontece, por exemplo, com a adaptação – também em história em quadrinhos – de Robert Crumb²⁵. No caso da adaptação de Kuper, a obra inicia-se com uma página à esquerda toda preta com 'I' centralizado, e com outra página à direita, também toda preta, com o texto centralizado em branco: "Ao acordar naquela manhã de sonhos perturbadores, Gregor Samsa viu-se transformado [...]" (KAFKA, 2004, p. 11) e encerra-se na página 32, em página à esquerda, com um pai forte e

²⁵ Em *Kafka de Crumb*, lançado no Brasil pela editora Relume Dumará, em 2006.

autoritário (que ocupa toda a altura da página), com um único balão de fala (“Xô!”) e outros quatro quadros, que representam o momento em que Gregor é atingido nas costas (carapaça?) pelo pai com uma bengala enquanto é chutado, sendo por isso arremessado para dentro de seu quarto, onde cai desacordado.

O primeiro capítulo do texto em prosa inicia-se com ‘I’ e depois, poucas linhas abaixo, o texto: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado [...]” (KAFKA, 1997, p. 7) e termina com Gregor entalado na porta do seu quarto, tentando entrar e sendo agredido pelo pai com uma bengala, de modo tão violento que Gregor voa para dentro do quarto sangrando e a porta é fechada.

Comparando esses trechos, percebe-se que Kuper prepara um suspense maior sobre o que Gregor havia se tornado, pois deixa essa revelação para a página seguinte – preparar revelação na página à direita e revelar na próxima página à esquerda é uma técnica bastante comum nas histórias em quadrinhos. Porém, esse mesmo suspense é relativo. Os leitores da obra de Kuper sabem que ela se trata da adaptação de outro texto – isso está indicado na capa –, o que pode atrair leitores de Kafka, interessados em conhecer a leitura proposta pelo quadrinista para a história do autor tcheco. Leitores esses que possivelmente conhecem o começo da história.

Quanto ao fechamento do capítulo, Kuper acrescenta a informação de que Gregor desmaia após o golpe desferido por seu pai. Em Kafka, essa informação só aparece no capítulo seguinte. O suspense dessa vez está no texto em prosa. O suspense, a pergunta posta pela adaptação em quadrinhos é algo como “estará Gregor bem?”. A pergunta que pode ser inferida pelo texto em prosa é “o que aconteceu com o Gregor?”. As possibilidades do texto em prosa estão mais abertas.

A metamorfose foi dividida em cenas por Nabokov. Nesse primeiro capítulo o teórico identifica sete cenas distintas.

5.1.1.1. *Parte I - primeira cena*

Essa cena começa nas primeiras linhas do livro: “Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos [...]” (KAFKA, 1997, p. 7) e se encerra em “[...] Gregor sentia-se muito bem e estava até mesmo com uma fome especialmente forte.” (idem, p. 11). Na adaptação em quadrinhos, a cena começa com uma página toda preta com texto em branco “Ao acordar naquela manhã de sonhos perturbadores, [...]” (KAFKA, 2004, p. 11), e encerra-se na página 18, em um quadrinho com o seguinte texto em sua parte inferior: “[...] culpar os pais de Gregor pela preguiça do filho.” (idem, p. 18), pensamento de Gregor sobre a idéia de fingir-se doente para justificar o seu atraso no trabalho e de como isso poderia ser desmentido por seu chefe e acarretar problemas para sua família.

Essa primeira cena poderia ser chamada de ‘apresentação’, pois é nela que acontece o despertar de Gregor Samsa, quando ele se descobre metamorfoseado, e o leitor tem acesso a sua percepção sobre a própria vida, gerando um perfil do personagem e, pelos seus pensamentos e reflexões, descobre-se que ele é um cansado e descontente caixeiro-viajante, responsável pelo sustento da família, com um chefe exigente.

Gregor está em seu próprio quarto e deveria pegar o trem das cinco horas, porém acorda atrasado e transformado em um enorme inseto. Nesse trecho todas as reações de Gregor são humanas e grande parte das dificuldades com o seu novo corpo advém dessa discrepância entre ser um inseto e pensar como um homem.

Por exemplo, seu desconforto por não poder dormir deitado sobre seu lado direito – hábito humano – graças a seu novo corpo – imposição da metamorfose.

Essa cena é bem explorada por Kuper, ao fazer uso progressivamente de quadrinhos menores: a página 13 começa com um quadro que ocupa toda a largura da mancha gráfica²⁶, seguido na linha de baixo por dois quadrinhos de mesmo tamanho, separados por uma sarjeta²⁷ de poucos milímetros, que por sua vez são seguidos por oito quadrinhos na linha posterior, separados por sarjetas com a mesma medida daquela acima. Fechando a página um quadro da mesma largura que o primeiro.

A página mostra o trabalho de Kuper. As sarjetas de mesmo tamanho estruturam e dão consistência à página. A multiplicação dos quadrinhos que apresentam situação similar demonstra a quantidade de tempo e a persistência do personagem em tentar deitar do lado esquerdo, ou de tentar agir como o ser humano que não é mais.

No início da página Gregor pensa em dormir mais um pouco e esquecer a transformação. A descrição do quarto feita por Kafka é ilustrada detalhadamente por Kuper. Porém, a porta lateral não é vista na adaptação. Os índices do texto, como a chuva que bate no zinco do parapeito da janela, preparam um ambiente que deixou Gregor “[...] inteiramente melancólico.” (KAFKA, 1997, p. 8). A chuva é representada na HQ, existem pingos que batem na janela, porém o índice de melancolia é recuperado principalmente pelo traço escuro, bastante carregado de tinta nanquim e com pouca representação de luz nos quadrinhos.

²⁶ Chamo de mancha gráfica a parte da página ocupada pelos quadrinhos. A página é composta de mancha gráfica e margens.

²⁷ Sarjeta é o espaço entre um quadrinho e outro, também chamado de entrequadro. Teóricos como Cirne, Eisner e McCloud afirmam que o movimento imaginado dos quadrinhos acontece na sarjeta.

Observe-se que a escolha do autor em produzir a adaptação em preto-e-branco já é bastante representativa desse ambiente escuro e opressor. E como diria Vladimir Nabokov, sobre o estilo kafkiano: "No poetical metaphors ornament his strak black-and-white story".²⁸ Interessante também a oposição desse começo chuvoso contraposto ao final ensolarado da história de *A metamorfose*, informação presente em ambas histórias.

Quando Gregor começa a se lembrar de sua rotina e de seu ambiente em casa – é o momento em que a história apresenta o personagem aos leitores – Kafka optou pelo texto em discurso direto de Gregor. A HQ põe o texto referente às memórias em balões de pensamento de Gregor e em recordatórios²⁹ nos quadrinhos, com o discurso marcadamente em primeira pessoa e na voz do personagem. Esses quadrinhos também são de recorte menos convencional, extrapolam a mancha gráfica habitual dessa obra. São nessas lembranças que Kuper representa autoridades – o chefe de Gregor e o contra-ataque dele – de um modo não marcado por Kafka no texto, mas coerente com a produção kafkiana como um todo: a grande altura daqueles que se impõem (p. 16). Todas as autoridades são altas e grandes e os submissos, pequenos e franzinos.

A insegurança de Gregor e seus possíveis planos de contingência quando se descobre em atraso são apresentados no texto em prosa pelo narrador – que tem a peculiaridade de ser um narrador colado ao personagem principal, dando ares de discurso direto ao texto – de modo bastante seco e tranquilo, sem exageros. Kuper ressalta a insegurança do personagem por meio de um rosto assustado e mãos

²⁸ “Não são metáforas poéticas que ornamentam sua inóspita história em preto-e-branco.” (tradução minha)

²⁹ Recordatório é um recurso de história em quadrinhos que aparece normalmente em pequenas caixas de texto quadradas no canto dos quadrinhos. Kuper, porém, não define os limites de suas caixas de texto e emprega-as de forma mais livre. Interessante ressaltar também que esse tipo de recurso de texto normalmente é empregado nas HQs para dar voz a um narrador onisciente.

(patas?) no rosto e na cabeça, sinal típico de desespero. As caixas de texto estão dispostas sem alinhamento padrão, como que representando a falta de organização das atitudes e pensamentos de Gregor.

Esse é um trecho dominado pelo relógio, que surpreende Gregor com o rápido escoamento de tempo que acontece entre uma e outra olhada.

O tempo, elemento que escraviza os homens em algumas obras de Kafka, também é destacado por Kuper muito mais do que feito no próprio texto em prosa. Enquanto Kafka usa o tempo como elemento secundário, porém pertinente, Kuper desenha uma seqüência – páginas 17 a 19 – na qual sua importância é vital para as atitudes e percepções do personagem. Nessa seqüência por três vezes o despertador é destacado por técnicas de desenho e por seu gradativo aumento de tamanho. Na página 17, Gregor – metamorfoseado – está em uma ampulheta com notas e na página 19 corre pelo espaço dos ponteiros em círculo e sem chegar a lugar nenhum – como ser humano.

A aflição humana com o tempo, sobretudo a aflição de Gregor com os relógios, que vivia graças a sua profissão de trem em trem, o que o obrigava medir e cuidar do tempo. Todas as preocupações de Gregor com o relógio relacionam-se com o fato de estar atrasado e não com o fato de estar transformado em um enorme inseto. Suas preocupações, percepções e atitudes continuam essencialmente humanas, mesmo em um corpo inseto.

5.1.1.2. *Parte I - segunda cena*

Nessa cena é que os familiares de Gregor aparecem efetivamente na história. A cena tem início em “Enquanto refletia sobre tudo isso [...]” (KAFKA, 1997, p. 11) e acaba com o alívio de Gregor em manter as portas dos quartos onde dormia

chaveadas: “[...] conservar as portas trancadas durante a noite, mesmo em casa.” (idem, p. 12). A história em quadrinhos começa na página 19, em seu último quadrinho e termina na página em seu último quadro.

Em ambos os meios a história começa com uma voz externa que interrompe os pensamentos de Gregor. É a voz da mãe que o chama. No quadrinho é apresentada a figura de uma mulher mais velha de roupão, que é chamada de “mamãe” por Gregor. No texto em prosa o narrador diz ser a mãe quem chama Gregor. Depois da fala da mãe, pela primeira vez ouve-se a voz de Gregor.

Na adaptação de Kuper, cada personagem tem um tipo de balão de fala próprio: o balão da mãe é sinuoso e delicado, sugerindo, por intermédio de um código extraquadrinístico, que é de uma voz suave; Gregor tem sua voz apresentada em um balão irregular e tremido, o que sugere uma voz estranha, desmodulada e inconstante – em mutação; para o pai, um balão de fala pontiagudo e serrilhado, envolto por uma linha preta bastante grossa: uma voz rude, grave e forte; e para Grete, a irmã, um balão pontilhado. O balão pontilhado é muito usado nas histórias em quadrinhos para representar voz baixa ou sussurro. Grete manterá no restante da história um balão arredondado bastante usual nesse meio.

Todos esses índices de modulação de voz – como no caso de Gregor e de Grete – ou de personalidade transmitidos através da voz – como Sr. e Sra. Samsa – são apresentados por Kuper em uma característica do meio, pelo desenho.

No texto em prosa, o leitor encontra termos como “Que voz suave!” (KAFKA, 1997, p. 11), pensado por Gregor quando a mãe o chamou; “[...] não se podia notar lá fora a alteração na voz de Gregor [...]” (Idem), comentário do narrador sobre a mudança ainda não percebida na voz de Gregor – ele ainda era capaz de ser entendido –; Grete “[...] lamuriava baixinho [...]” (idem, p. 12) e “sussurrou” (ibidem), enquanto chamava Gregor atrás de uma das portas; e no caso do Sr.

Samsa, a rudeza e a aspereza de suas atitudes são passadas em sutilezas textuais como “[...] e já o pai batia, fraco mas com o punho [...]” (idem, p. 11) e “E depois de um intervalo curto advertiu outra vez, com voz mais profunda [...]” (ibidem).

Elementos caracterizadores como esses são denominados por Barthes de índices: eles não levam a ação adiante, mas são responsáveis pela criação do clima, da ambientação, da caracterização dos personagens.

Também é nesta cena que pela primeira vez se chama a atenção para as portas. O tema das portas e as janelas, defendem alguns leitores, tem significação muito importante dentro da história de *A metamorfose* e também de outros textos de Kafka³⁰, tema esse bastante atenuado na adaptação, a começar pela ausência da porta lateral que dá para o quarto de Grete.

Vladimir Nabokov, no mesmo estudo que apresenta a divisão em cenas para *A metamorfose*, ressalta três temas importantes na história:

- 1) The number three plays a considerable role in the story. The story is divided into three parts. There are three doors to Gregor's room. His family consists of three people. Three servants appear in the course of the story. Three lodgers have three beards. Three Samsas write three letters [...]
- 2) Another thematic line is the theme of the doors, of the opening and closing doors that runs through the whole story.
- 3) A third thematic line concerns the ups and downs in the well-being of the Samsa family, the subtle state of balance between their flourishing condition and Gregor's desperate and pathetic condition. (NABOKOV)³¹

³⁰ As janelas em *O processo* e em *Uma mensagem imperial* ou a porta em *Diante da lei*, só para citar alguns.

³¹ 1. O número três desempenha um papel considerável na história. A história é dividida em três partes. Há três portas no quarto de Gregor. Sua família é formada por mais três pessoas. Três empregados aparecem no transcorrer da história. Os três inquilinos têm três barbas. Três Samsas escrevem três cartas [...]. 2. Outra linha temática é o tema das portas, do abrir e fechar de portas que atravessa a história toda. 3. A terceira linha temática diz respeito aos altos e baixos no bem-estar da família Samsa, o sutil estado de equilíbrio entre sua própria condição e a desesperada e patética condição de Gregor. (tradução minha)

Ressalte-se que Nabokov faz uma extensa passagem sobre os cuidados que uma leitura simbólica merece e como ela não é a “explicação” definitiva para a leitura de um texto.

Ao não desenhar as três portas do quarto de Gregor, Kuper enfraquece o tema das portas e o tema das tríades. O quarto de Gregor com várias portas pode representar a facilidade aparente de acesso, porém com portas trancadas, primeiro por dentro por Gregor e depois por fora, pela família. Outro dos elementos triádicos citados por Nabokov que está ausente na adaptação é o trio de empregadas da família Samsa: o quadrinho só apresenta uma.

Quanto ao tema da variação do bem-estar da família Samsa, como está bastante ligado à história e ela foi reproduzida em grande medida por Kuper ao adaptar a obra de Kafka, o leitor é capaz de encontrar evidências suficientes para confirmar essa leitura.

5.1.1.3. *Parte I - terceira cena*

Gregor ainda pensa em tomar atitudes humanas, em detrimento de sua metamorfose. Esse trecho tem início na página 12 da tradução de Carone: “Queria primeiro levantar-se, calmo e sem perturbação [...]” (KAFKA, 1997) e conclui com a chegada do gerente da firma em que Gregor trabalha: “[...] quando soou a campainha na porta do apartamento.” (idem, p. 15).

Na adaptação, o início da cena é a página 22 e seu encerramento é a página 23. Na primeira página dessa sequência, Gregor tenta sair da cama, mas tem medo de bater a cabeça. Também descobre que a parte inferior de seu corpo é extremamente sensível. Na outra página os pensamentos humanos ocupam a mente do personagem, que luta consigo mesmo para se levantar da cama.

As tentativas e estratégias desenvolvidos para conseguir sair da cama são mais lentamente apresentados na prosa de Kafka, o que já pode representar a lentidão imposta pelas dificuldades encontradas por Gregor com seu novo corpo. Não existe no quadrinho, por exemplo, a microsequência na qual Gregor balança seu corpo em movimentos uniformes para se deixar cair da cama.

Ambas as cenas terminam com um toque de campainha, que o leitor ainda não sabe de quem é. Kuper usa novamente o recurso da surpresa da virada de página, posicionando o final dessa cena no último quadro da página à direita e o começo da cena na próxima página à esquerda.

Esse trecho elucida muito bem um dos conflitos do romance, que é a disputa interna de Gregor Samsa. De um lado, o corpo de inseto responsável pelas percepções e contato dele com o mundo, e do outro, a racionalidade, a razão humana, que pretende resolver todos os problemas de modo bastante corriqueiro, como no início da cena: “Queria primeiro levantar-se, calmo e sem perturbação, vestir-se e sobretudo tomar o café da manhã, e só depois pensar no resto [...]” (KAFKA, 1997, p. 12).

Gregor ainda não consegue perceber o corpo como seu. Não tem controle sobre suas perninhas e surpreende-se com o formato do seu dorso, com sua voz – que ele tenta racionalizar e culpar um princípio de gripe pela diferença. Na adaptação de Kuper, a falta de entendimento entre ato e vontade é mostrada em um quadrinho no qual as seis pernas do personagem movem-se e ele observa-as assustado. Novamente, no texto em prosa esse ponto é mais enfático.

Como não controla seu corpo, e portanto não será com a “ajuda” dele que conseguirá sair da cama, Gregor cria artimanhas tipicamente humanas, como usar do equilíbrio para cair ou balançar-se até ser jogado para fora do leito. A

preocupação que cria essa necessidade desesperada por levantar é também bastante humana, pois o que oprime o personagem é a passagem do tempo.

Milan Kundera, em seu texto “Em algum lugar do passado”, apresenta uma leitura bastante interessante sobre a preocupação de Gregor com seu horário:

Interpreta-se o herói de Kafka muitas vezes como uma projeção alegórica do intelectual, mas Gregório Samsa não tem nada de intelectual. Quando ele acorda transformado em barata ele não tem senão uma preocupação: como, nesta nova condição, chegar a tempo ao escritório? Ele não tem na cabeça senão a obediência e a disciplina às quais sua profissão o habituou: é um empregado, um *funcionário*, e todos os personagens de Kafka o são; funcionário concebido não apenas como um tipo sociológico (como teria sido o caso em Zola), mas como uma possibilidade humana, uma maneira elementar de ser. (1988, p. 102, grifo do autor)

Primeiramente, pode-se dizer que a leitura de Kundera de situações como essas podem ser apreendidas na leitura da adaptação de *A metamorfose*. Na HQ, Kuper retrata o domínio do tempo ao colocar o relógio despertador bem no centro da página, e de onde partem as sarjetas que formam os demais quadrinhos. Nos últimos deles, o leitor tem a sensação de aproximação, como se fosse um movimento de câmera de cinema, um *zoom*, conseguido pelo desenho da mesma posição do rosto de Gregor, porém em planos cada vez mais fechados, ou seja, cada vez mais próximos do rosto.

Acredito também que essa visão não contradiz minha leitura de inseto *versus* humano, porém se o humano de Gregor é uma figura que só existe como funcionário, como caixeiro viajante – e há evidências para isso, como quando Gregor tranca à chave a porta de seu quarto, graças ao hábito adquirido nas viagens – há no texto uma crítica irônica a esse tipo de situação. Mas discordo que Gregor seja esse tipo de personagem, presente em algumas obras de Kafka. Esses

personagens cujo trabalho determina tudo em sua vida³². Gregor parece-me mais um personagem a quem foi imputada uma função – ou diversas delas: caixeiro viajante, responsável pelo sustento da casa e pelo futuro da irmã –, pois ele não aceita pacificamente sua situação. Na primeira cena da primeira parte existem pensamentos de reclamação e insatisfação com seu trabalho e de tentativas de acomodação diante da necessidade financeira da família Samsa, pensamentos nos quais Gregor está mergulhado até ser chamado por sua mãe no início da cena seguinte.

Um dos índices dessa seqüência é a indicação que há um nevoeiro lá fora, mesmo sendo sete horas da manhã. Na adaptação pode-se perceber o nevoeiro pela janela ou pela pouca incidência de luz no quarto. O índice pode ser lido como um marcador de um mundo sombrio com poucos claros e muitas dúvidas.

5.1.1.4. *Parte I - quarta cena*

Nessa cena as pessoas amontoam-se ao redor da porta do quarto de Gregor, exigindo e suplicando para que a abra. O gerente da sua empresa chega e cobra uma postura mais profissional de Gregor, de quem tem muitas reclamações quanto ao desempenho de vendas.

“– É alguém da firma, disse a si mesmo e quase gelou [...]” (KAFKA, 1997, p. 16). As reações e percepções psicológicas de Gregor continuam bastante humanas, a ponto de se preocupar mais com seu atraso e em como isso seria recebido por seus patrões do que com a metamorfose sofrida. A cena encerra-se

³² Como o responsável pela operação da máquina em *Na colônia penal*, ou o próprio gerente de *A metamorfose*, por exemplo.

com um silêncio daqueles que exigem de Gregor uma posição “[...] talvez estivessem todos curvados sobre a porta, escutando.” (idem, p. 23).

Na adaptação essa cena começa na página 24, com o gerente tocando a campainha e encerra-se no segundo quadrinho da página 28, com Gregor apoiado na cadeira, ouvindo sua mãe dizer que devem chamar um médico para atendê-lo. Perceba-se que o balão de fala do gerente é quadrado, índice de que sua fala e, por consequência, sua personalidade são retas, sérias, formais.

As dificuldades de Gregor em sair da cama são rapidamente apresentadas na adaptação, o que dá uma ênfase menor que no texto em prosa de Kafka. Gregor não aceita as dificuldades impostas por seu novo corpo, inadequado pelo seu modo habitual de agir e pensar. As atitudes tomadas pela mente de um homem com hábitos humanos presa em um corpo animal encontram muitos obstáculos. Na adaptação a tentativa de Gregor andar em duas pernas, como um homem, passa um tanto mais barateada que no texto-fonte.

Ainda dentro dessa dualidade humano *versus* animal, cito mais uma passagem dessa sequência ausente na obra de Kuper: a decisão completamente emocional de Gregor em se atirar da cama para o chão. Nessa queda Gregor bate a cabeça, apesar de ter tentado protegê-la e “[...] de raiva e dor, virou-a e esfregou-a no tapete.” (idem, p. 16). Essa é uma das primeiras atitudes tipicamente animais tomadas por Gregor. Perceba-se que nem mesmo um grito de dor é dado pelo personagem.

Descobre-se também no texto em prosa que aquela moldura com foto da mulher – que já financiou tantas leituras psicanalíticas para o texto – foi entalhada por Gregor, pois seu passatempo em casa era a carpintaria, informação que não aparece em momento algum da adaptação.

Tais omissões da adaptação são bastante consideráveis, pois enfraquecem essa leitura que tenho feito um pouco mais atenta do texto como embate entre o humano e o inseto.

Na HQ também há menos cochichos, perguntas e silêncios, o que implica ação que acontece de modo mais rápido. Em ambos os meios a última palavra compreensível para os demais personagens dita por Gregor é “não”.

5.1.1.5. *Parte I - quinta cena*

Nessa cena Gregor consegue, apesar da grande dificuldade, abrir a porta de seu quarto. No texto em prosa, o trecho começa com o narrador relatando as dificuldades do personagem para se apoiar na porta e girar a chave. “Gregor deslocou-se devagar até a porta empurrando a cadeira [...]” (KAFKA, 1997, p. 23); e termina com Gregor aparecendo por detrás da porta, para espanto de todos, seguido de uma descrição da casa na sua parte visível ao narrador posicionado muito próximo ao personagem principal: “[...] via-se o vestíbulo da casa e o começo da escada que descia.” (idem, p. 26).

A história em quadrinhos dá início à quinta cena na página 28, no terceiro quadrinho, no qual Gregor aparece apoiado na porta, e encerra-a na seguinte – página 29 –, no segundo quadrinho. Nesse quadrinho acontece algo interessante em relação à divisão das cenas. A cena cinco encerra-se nas imagens e no balão de fala do gerente, porém o balão de fala de Gregor já marca o início da cena seis. Isso representa uma continuidade temporal e um desdobramento de ação dentro de um mesmo quadrinho, e não apenas na relação entre eles.

Como nas cenas anteriores os acontecimentos aqui são muito mais rápidos. Em três quadrinhos Gregor apóia-se na porta, gira a chave com a boca e abre uma

das folhas da porta dupla da entrada principal de seu quarto. Os textos apresentados, somente balões de fala, são uma preocupação da Sra. Samsa, um pensamento de Gregor de que é capaz de abrir a porta sem ajuda de um chaveiro e do gerente, que reclama da demora em abrir a porta do quarto e aparecer para explicar-se diante de todos, e no quadrinho seguinte uma exclamação de surpresa "Oh!".

No texto em prosa, o sacrifício de Gregor para abrir a porta – ferindo sua boca, inclusive – é apresentado mais detidamente, valorizando cada volta da chave que o personagem dá. E depois de girar a chave, ele teve ainda de abrir a porta, o que resultou em outro pequeno empecilho e quando foi parcialmente visto, sua mãe ficou desesperada, seu pai enfureceu-se e o gerente horrorizou-se. Ou seja, a HQ diminui o sofrimento de Gregor ao reduzir seu espaço narrativo destinado a algumas funções e a várias catálises.

O ato de girar a chave com a boca, ou usar a boca em lugar da mão – que Gregor não tem depois da metamorfose – é uma maneira possível de um animal fazer tarefas humanas. Gregor ainda pensa como um homem, mesmo estando em um corpo inseto.

Outro elemento é apresentado no texto em prosa traduzido por Carone: "Nesse meio tempo havia clareado bastante [...] a chuva ainda caía, mas só em gotas grandes, visíveis uma a uma e que também desciam à terra literalmente isoladas." (KAFKA, 1997, p. 25). Notadamente trata-se de um índice de ambientação que não é percebido na adaptação em quadrinhos de Kuper. Não foi produzida uma diferença na luminosidade. Os quadrinhos mais claros ou mais escuros obedecem a uma lógica interna da obra de Kuper, que é a de manter o quarto de Gregor muito escuro e a parte externa mais iluminada. Creio que a razão para isso seja a de criar um índice por meio do traço. Acredito, entretanto, que ao

não mostrar a quebra dessa densa escuridão pela luz, perde-se um índice que poderia trabalhar diretamente na criação de sentido.

5.1.1.6. *Parte I - sexta cena*

Essa cena tem início na página 26: “– Bem, disse Gregor, consciente de que era o único que havia conservado a calma [...]” (KAFKA, 1997) e termina no meio do parágrafo do texto traduzido por Carone: “[...] ainda gritou ‘ui!’ e o grito ressoou por toda a escadaria.” (idem).

Na adaptação em quadrinhos de Peter Kuper, como já citado no capítulo anterior, a cena inicia-se no balão de fala de Gregor no último quadrinho da página 29 e encerra-se no último quadrinho da página 31, que mostra a fuga do gerente.

Gregor dá a conhecer seu novo aspecto. O gerente foge em disparada de modo cômico, a mãe encolhe-se sobre a mesa, Gregor dialoga e age como se sua situação fosse um simples contratempo. Nessa cena – mas não exclusivamente nela – pode-se perceber o humor kafkiano: a forma de correr do gerente, as reações induzidas pelo medo da Sra. Samsa e, principalmente, ser Gregor o único calmo e que tenta resolver tudo civilizadamente, o que torna seu discurso absurdo, pois fala a um gerente que não o entendia ou sequer queria ouvi-lo.

Certamente tais situações têm aspectos cômicos reconhecíveis, mas não há grande efeito risível ou claramente humorístico na narrativa. Isso acontece na obra de Franz Kafka como um todo, pois “[...] o cômico é inseparável da própria essência do *kafkiano*.” (KUNDERA, 1988, p. 95, grifo do autor) e se deve, de acordo com a análise de Milan Kundera, à mistura entre os elementos trágicos e cômicos:

No mundo *kafkiano*, o cômico não representa um contraponto do trágico (o tragicômico) como é o caso de Shakespeare; ele não está ali para tornar o trágico mais suportável graças

à leveza do tom; ele não *acompanha* o trágico, não, ele o *destrói no ovo* privando assim as vítimas da única consolação que elas ainda possam esperar: aquela que se encontra na grandeza (verdadeira ou suposta) da tragédia. (1988, p. 96, grifos do autor)

Na adaptação, o principal tratamento cômico é o traço do desenho dos personagens, que tende à caricatura, as representações exageradas das expressões com bocas bem abertas e olhos arredondados. Porém, acredito que como esse é o único estilo de traço apresentado no trabalho de Kuper, esses personagens mesmo que caricaturados assumem aos olhos do leitor, após algumas páginas de leitura, a posição da representação do personagem, atenuando-se – se não extinguindo – o elemento cômico.

Ou seja, há uma banalização dessa comicidade, pois ela não é o diferente, não surpreende, ela é posta como o corriqueiro, é habitual aos olhos do leitor, fazendo com que todos os elementos possivelmente engraçados do texto sejam transportados para o trágico. A perda é ocasionada pela mudança de índices e catálises. Torna-se, portanto, discutível a idéia de Brian McFarlane de que a transposição das funções de um meio para o outro seria uma medida do grau de fidelidade da adaptação.³³

Finalmente, Gregor consegue sentir uma espécie de prazer com seu novo corpo. Quando ele não está mais apoiado na porta e cai no chão com todas as suas patas “[...] sentiu pela primeira vez nessa manhã um bem-estar físico [...]” (KAFKA, 1997, p. 28). Começa a adaptação de Gregor a sua metamorfose. Na versão em quadrinhos, um texto muito semelhante a esse está inscrito na carapaça do personagem, quase como a indicar um pensamento dele narrado em terceira pessoa. Há um acordo entre corpo e discurso, pois dividem o mesmo espaço.

³³ Ver 2.3.1.1.

O índice de pavor do gerente é marcado por Kuper em suas feições e no código extraquadrinístico da forma como corre. A disposição do corpo do gerente na fuga é uma forma típica dos quadrinhos de humor para indicar quem corre com grande pressa, habitualmente usada em representações de fuga, com braços e mãos para frente e os traços de movimento. No texto em prosa não se diz que o gerente estava com medo ou apavorado. Esse índice é inferido a partir de suas reações, como ombros trêmulos, saltar os degraus da escada, calar-se repentinamente, justamente ele que tanto havia falado antes da abertura da porta.

Em ambos os meios a reação do gerente é apresentada por meio de índices, mas típicos de cada um desses meios. Eis uma transposição de linguagem e forma em busca do mesmo efeito final na recepção.

5.1.1.7. *Parte I - sétima cena*

Eis a última cena dessa primeira parte. É nela que Gregor será arremessado por um golpe do pai para dentro do seu quarto. No texto em prosa traduzido por Carone ela começa com “Infelizmente a fuga do gerente pareceu perturbar por completo também o pai [...]” (KAFKA, 1997, p. 29) e encerra-se com Gregor desmaiado, caído no chão do quarto “A porta foi fechada ainda com a bengala, depois houve por fim silêncio.” (idem, p. 31).

A adaptação desenvolve essa cena toda em uma única página, a de número 32. Composta de cinco quadrinhos, com um pai gigantesco ocupando toda a altura da página, à esquerda, e os outros quatro quadrinhos em sequência descendente, com Gregor assustado diante da ameaça do pai; sendo chutado e golpeado pela bengala; batendo no chão – com as indicações de movimento e onomatopéia da batida da porta –; e Gregor desacordado em um quadrinho bastante escuro.

A HQ não informa que o gerente esqueceu sua bengala na casa e que é esse o instrumento usado pelo pai para espancar Gregor. Perceba que a partir do texto em prosa tem-se uma figura de autoridade (o pai) usando um apetrecho que é de outra autoridade (o chefe) para ferir Gregor, atingindo-o por trás, em uma parte adjetivada anteriormente como sensível³⁴ – que é uma função aberta naquele ponto e só se concretiza nesse momento da narrativa. Ou seja, as duas autoridades que impõem a Gregor o seu trabalho – a família e o emprego – o atacam quando ele não é mais útil como um trabalhador e, por consequência, não é mais capaz de sustentar a casa.

Essa leitura, que em parte pode confirmar aquela de Milan Kundera³⁵ apresentada anteriormente, perde-se na adaptação pela omissão dessa pequena informação. Qualquer pequeno detalhe é suficiente para abrir ou fechar determinados rumos de análise de significação. Em uma adaptação, por definição, temas, ambientes, atos dos personagens e termos serão alterados, realocados ou mantidos, porém redefinidos por sua representação em outro meio.

No texto em prosa existe uma preparação antes da pancada recebida por Gregor, como seu pai segurando a bengala e o jornal, e empurrando-o em direção ao quarto, e principalmente toda a movimentação lenta e desajeitada do personagem, ainda não habituado a seu novo corpo, para girar e andar de volta.

Todos esses temas reforçam as ações humanas de Gregor malfadadas por conta da inadequação de seu corpo. Sobretudo o trecho em que o personagem entala na porta de seu quarto e fica parcialmente suspenso, despertando a impaciência do pai que então bate em Gregor. Como a HQ resume a situação e apressa algumas atitudes, perdem-se algumas dessas leituras.

³⁴ Ver 5.1.1.3.

³⁵ Ver 5.1.1.3.

5.1.2. Segunda parte

A segunda parte inicia-se na adaptação em uma página à direita, toda preta com “II” centralizado, no mesmo padrão usado por Kuper para identificar o início do primeiro capítulo. A próxima página começa com um texto em recordatório: “Já estava anoitecendo quando Gregor acordou de seu sono profundo. Embora pudesse ver por uma fresta na porta que seu agradável apartamento não estava vazio, reinava o mais absoluto silêncio.” (KAFKA, 2004, p. 34); e com um quadrinho que ocupa dois terços da mancha gráfica da página, no qual se pode ver em um ângulo em pino, a partir do teto, Gregor deitado com o ventre para cima, num quarto bastante escuro, desenhado com muita tinta e poucos espaços claros. Gregor, em um balão de pensamento, declara “Que vida feliz minha família vem levando.” (idem).

No texto em prosa, a segunda parte inicia com a seguinte passagem, logo abaixo da marca “II” que indica ser essa a segunda parte:

Só no crepúsculo Gregor despertou do sono pesado, semelhante a um desmaio. Mesmo sem ser perturbado, certamente não teria acordado muito mais tarde, pois sentia que havia descansado e dormido o suficiente; pareceu-lhe contudo que um passo fugidio e o fechar cauteloso da porta que dava para a ante-sala o tinham despertado. (KAFKA, 1997, p. 33)

O texto fala em sono semelhante a desmaio; na HQ, Gregor desperta após ter desmaiado no final do capítulo anterior. Na adaptação também não há menção para o fato de Gregor possivelmente ter despertado ao ouvir o barulho da porta de seu quarto sendo fechada.

Para o fechamento do capítulo há um novo ataque do pai contra o filho. Na adaptação, Gregor corre pela sala enquanto seu pai atira contra ele maçãs. O personagem principal é atingido na carapaça enquanto tenta retornar para seu quarto; a mãe, antes desmaiada, corre para acudir o filho diante da fúria do pai. No último quadrinho Gregor fala a palavra “mamãe”. (KAFKA, 2004, p. 54). No texto-fonte a passagem final deste capítulo é: “[...] mas nesse momento a vista de Gregor falhava – [viu a mãe] pedir com as mãos na nuca do pai, que ele poupasse a vida de Gregor.” (KAFKA, 1997, p. 59).

O capítulo II começa e conclui de modo muito parecido tanto no texto-fonte quanto no texto adaptado. Gregor desperta à tarde em seu quarto com porta semiaberta e termina com o pai atirando-lhe maçãs. Sua morte é impedida pela súplica da mãe.

Continuo aqui na segunda parte com a divisão apresentada por Vladimir Nabokov em seu texto sobre *A metamorfose*. Dessa vez, o capítulo é dividido em dez cenas.

5.1.2.1. *Parte II - primeira cena*

No texto em prosa, esta cena começa em “Só no crepúsculo Gregor despertou do sono pesado [...]” (KAFKA, 1997, p. 33) e termina com a malfadada tentativa de comer do personagem “[...] quase com repulsa da tigela e rastejou de volta para o meio do quarto.” (idem, p. 34).

A adaptação começa essa cena na página 34, com o quadrinho descrito no capítulo acima³⁶ e termina na página seguinte, na metade da frase do recordatório no quarto quadrinho: “Gregor ficou perturbado ao perceber que a comida que ele

³⁶ Ver 5.1.2.

normalmente adorava agora causava repulsa [...]” (KAFKA, 2004, p. 35). Esse quadrinho apresenta Gregor andando e olhando para cima, enquanto o recordatório, além do trecho transcrito acima, ainda fala na altura opressiva do teto, que é um elemento da cena seguinte.

Toda parte que Gregor fala do bem-estar que pode proporcionar a sua família com seu trabalho e do orgulho advindo disso é uma antecipação da adaptação em relação à apresentação do texto-fonte. Esses elementos surgem somente na segunda cena deste capítulo. Eles estão presentes na primeira cena da adaptação basicamente no texto verbal, pois as imagens apresentam as ações que correspondem às atitudes de Gregor na primeira cena do texto em prosa.

Novamente, a obra de Kuper adianta movimentos e omite pequenas ações e percepções de Gregor, sem prejudicar a narrativa principal, mas reduzindo as possibilidades de leitura com relação ao texto-fonte. Como exemplo, a percepção que o personagem tem da utilidade das antenas, a dor que sente fazendo com que ele sinta e perceba seu corpo. Todas essas passagens auxiliam a leitura do entrave entre percepção humana do mundo e um corpo não-humano como meio de ação nesse mundo, induzindo o personagem à desumanização.

A passagem que considero essencial para essa leitura está presente na adaptação: andar e mancar como um inseto – com uso cada vez mais eficiente das várias perninhas – e trecho do leite, antes a bebida favorita de Gregor, que agora lhe causa repulsa. É o início da troca das percepções, valores e prazeres humanos pelos instintos do inseto no qual se metamorfoseou.

5.1.2.2. *Parte II - segunda cena*

O início dessa cena no texto em prosa é “Na sala de estar, como Gregor podia ver pela fresta da porta [...]” (KAFKA, 1997, p.34) e encerra em “[...] compelido a lhe causar em seu estado atual.” (idem, p. 36). Nessa cena Gregor pensa sobre a qualidade de vida que acredita ter proporcionado à família. Quando reflete sobre a impossibilidade de continuar a trabalhar e, portanto manter esse padrão de vida, reage de modo animal: arrasta-se pelo quarto para não pensar mais nisso, pessoas da casa abrem e fecham portas para espiar Gregor, e ele não consegue ver, a altura do teto oprime o personagem e ele esconde-se embaixo do canapé, onde passa a noite semiconsciente e faminto.

Na história em quadrinhos, essa cena tem uma divisão bastante particular: as atitudes e a movimentação de Gregor – sentir-se oprimido pela altura do texto e deitar-se embaixo do canapé – são apresentadas a traço nos dois últimos quadrinhos da página 35. Porém, os pensamentos e reflexões do personagem iniciam-se na página anterior, na forma de balões de pensamento de Gregor e como recordatórios. Ou seja, o texto apresenta o que pensou o personagem distribuído desde a cena anterior.

Como resultado disso, pode-se dizer que na HQ há uma única cena, enquanto no texto em prosa existem duas. A obra de Kuper omite também a passagem das pessoas que espiam seu quarto, enfraquecendo o tema das portas³⁷, como também o tema do embate entre homem e inseto.

O que se tem em comum aqui é o orgulho que Gregor sente de si mesmo, pois conseguiu trazer bem-estar e algum conforto para seus pais e irmã. O personagem funcionário citado por Milan Kundera começa a mostrar-se aqui³⁸, ao se sentir feliz pelo bom cumprimento de seu trabalho e por fazer bem sua função,

³⁷ Ver 5.1.1.2.

³⁸ Ver 5.1.1.3.

tanto como empregado quanto como filho. Os poderes superiores tinham alguém que trabalhava bem para eles.

Outro trecho que vale salientar desta cena é a opressão que Gregor sente pela altura do teto, tão alto e assustador, enquanto ele rasteja ali embaixo. Eis aqui uma função que será fechada adiante, quando o personagem conhecerá a alegria de caminhar pelo teto e pelas paredes. O quarto que habitou por cinco anos, local que provavelmente conhece muito bem, agora o oprime. As memórias humanas começam a perder valor diante das preocupações de inseto.

Por isso que se sente confortável embaixo do canapé, lugar pequeno e apertado para seu tamanho. Para aumentar a impressão de sufoco do leitor, Kuper apresenta o último quadro da página 35 em enquadramento fechado, com pouco espaço até o requadro³⁹. Gregor está tão apertado no quadrinho que o texto do recordatório é apresentado na carapaça do personagem.

5.1.2.3. *Parte II - terceira cena*

Grete abre a porta no meio da noite e espanta-se em ver o irmão embaixo do canapé. Fecha a porta bruscamente. Pouco depois, abre-a novamente e recolhe a tigela de leite. Fecha novamente a porta. Em seguida, retorna com vários tipos de alimento e descobre – Grete, Gregor e leitores – qual deve ser o tipo de alimentação de Gregor: comidas podres.

A cena começa no texto em prosa deste modo, com a visita de Grete ao quarto do irmão: “Já de madrugada – ainda era quase noite [...]” (KAFKA, 1997, p. 36) e termina quando Gregor sai debaixo do canapé: “[...] distendeu o corpo e se encheu de ar.” (idem, p. 39).

³⁹ Requadro é a demarcação que contorna o quadrinho.

Kuper inicia a cena três com um quadrinho à esquerda – em página também à esquerda, a de número 36 – sem requadro, no qual apresenta o rosto e a mão de Grete, indicando pela posição corporal e pelos gestos que ela abriu a porta. Há um balão de fala com uma única interrogação dentro – código extraquadrinístico típico dos quadrinhos para indicar dúvida. Pelo conjunto deste quadrinho entende-se que Grete abre a porta para ver como o irmão está. O encerramento da cena é no último quadrinho da página 37, com Gregor caindo para trás, sorrindo e sem nenhuma comida mais diante de si. O personagem ainda tem um balão de fala com a onomatopéia “Burp!” – código extraquadrinístico novamente: indicação de arroto. O texto no recordatório embaixo é parte da cena seguinte.

Vejo dois momentos importantes nesta cena: a atitude de Grete em relação ao irmão e o desenvolvimento da metamorfose de Gregor, agora em seus hábitos e atitudes.

Grete tem nojo de Gregor, porém não deixa de agir. Ela abre e fecha a porta rapidamente, não gosta de olhar para o irmão-inseto, usa um “trapo” para retirar a tigela de leite e sequer toca com a mão nua o que foi usado por Gregor, traz as comidas podres em um jornal velho, retira os restos de modo apressado e arremessa-os dentro de um balde, tampa-o e joga tudo fora.

Grete não gosta do que faz, porém ainda assim faz. Nabokov credita o fato à intenção da irmã de garantir seu espaço na família, deter uma parcela de poder, tornando-se responsável por Gregor. Essa leitura é atenuada nessa passagem da adaptação, pois não se percebe que o pano usado por Grete é um trapo, ou o modo pouco à vontade com o qual ela lida com a situação.

O outro ponto de interesse: a segunda metamorfose de Gregor é bastante evidente nos dois meios com a descrição – visual na HQ e em prosa na tradução de Carone – do prazer que Gregor tem em comer os alimentos podres. O texto em

prosa tem algumas informações a mais, como a de que o próprio Gregor considerou intragável o queijo com o qual se deliciou neste trecho. Gregor reflete sobre as vantagens de seu novo corpo em relação ao anterior:

As perninhas de Gregor zuniam quando ele foi comer. De resto os seus ferimentos deviam estar completamente curados: não sentia mais nenhum impedimento, admirou-se com isso e ficou pensando como, há mais de um mês atrás, tinha cortado um pouco o dedo com a faca e como, ainda anteontem, esse ferimento causava bastante dor. (KAFKA, 1997, p. 37-38)

O trecho acima não tem elemento correspondente na obra de Kuper. O mesmo tema da adaptação de Gregor ao seu novo corpo e as conseqüências disso é novamente enfraquecido pela história em quadrinhos. Omite-se também a dificuldade de Gregor em enfiar-se sob o canapé para não causar nojo à irmã, que reforça a temática de que Gregor vê Grete de um modo muito diferente de que as atitudes dela podem dar a entender.

5.1.2.4. *Parte II - quarta cena*

A empregada pede demissão, aumentando as obrigações da família Samsa. Grete alimenta o irmão em horários que os pais estejam dormindo. Todos os membros da família – incluindo Gregor – passam a alimentar-se pouco. Ninguém mais falava diretamente com Gregor, pois como ele não podia ser compreendido ao falar, acreditavam que ele também era incapaz de compreender, portanto, para saber sobre a família, ele ouvia atrás das portas sempre que ela se reunia na mesa de jantar, que era o espaço onde podia ver com a porta entreaberta.

No texto em prosa, esta cena começa na página 39 – “Agora era dessa maneira que recebia diariamente sua alimentação [...]” (KAFKA, 1997) – e fecha na 41 – “[...] o pai dizia finalmente um grande ‘não’ e não se fala mais nisso” (idem).

A adaptação inicia-se com as informações do recordatório da página 37 e termina na página 38, com Gregor apoiado na porta ouvindo a conversa de seus familiares, que será apresentada na cena seguinte. A voz do narrador é transcrita nas costas de Gregor, enquanto ele ouve apoiado na porta.

O quadrinho mescla as cenas, a considerar-se a divisão de Nabokov. Isso se deve à possibilidade da passagem de tempo em um mesmo quadrinho, pois se há um texto em balão de fala, por exemplo, há indicação de que mais de um único e estático momento se passou.

Informações são omitidas em relação ao texto-fonte: os Samsa sempre se mantinham, no mínimo, em duas pessoas na casa, por medo de ficarem a sós com Gregor. Uma frase do texto que permite ao leitor inferir que Gregor é além de um problema difícil de cuidar, também uma ameaça; e de que a empregada é demitida por dificuldades financeiras.

5.1.2.5. *Parte II - quinta cena*

O pai apresenta a situação financeira da família e Gregor ouve atrás da porta de seu quarto. Não é tão ruim quanto parece, pois o pai guardou algum dinheiro quando a empresa que tinha faliu. Porém essas economias não são suficientes para viverem de renda. É necessário que todos arranjem empregos. Gregor sente-se triste e envergonhado por não poder contribuir, pois sua mãe é doente, seu pai velho e cansado e sua irmã muito jovem.

A cena inicia-se com “Já no decorrer do primeiro dia [...]” (KAFKA, 1997, p. 41) e termina com a passagem “[...] pois ficava ardendo de vergonha e tristeza.” (idem, p. 44).

Na história em quadrinhos, o início da cena é na página 39 com a apresentação de um quadrinho que mostra Sr. Samsa, Sra. Samsa e Grete sentados à mesa. O Sr. Samsa tem uma caixa na mão. O final dela é na página 42, quando Gregor é apresentado deitado no canapé, envergonhado. Na verdade todo o texto de Gregor em balões de pensamento da página 42 faz parte dessa quinta cena. Porém as atitudes do personagem – de mover a cadeira – já perfazem a cena 6. Todo o texto dessa cena está em recordatórios, exceção feita a um grito do pai e às lamentações de Gregor.

Novamente, duas seqüências foram mescladas por Kuper, o que acelerou o ritmo da história e, por conseqüência, deu menor valor para algumas ações de Gregor que talvez pudessem merecer mais atenção por parte do leitor.

Outro aspecto técnico interessante está nos três primeiros quadros da primeira página dessa cena, na qual se percebe uma porta desenhada à esquerda, representando o meio através do qual Gregor sabe dos acontecimentos na vida de seus familiares.

Os recordatórios da primeira página são uma voz narrativa daquilo que Gregor ouviu de seu pai. Os das duas páginas seguintes são recordatórios da memória do personagem, que relembra seus tempos de caixeiro-viajante e como ajudava, era útil e bem aceito em casa, nos primeiros tempos e como aquilo tudo depois se tornou meramente sua obrigação.

No texto em prosa há uma descrição ausente na adaptação: a Sra. Samsa tem grande dificuldade de compreender aquilo que o Sr. Samsa diz, quando ele explica sobre as reais condições da família, portanto ele repete tudo várias vezes. Situação que acaba sendo benéfica a Gregor, pois desse modo consegue entender o que é falado, mesmo com a distância e a porta entre a família e ele.

Mais um tanto da animalização de Gregor, em um aspecto presente nas duas linguagens: mesmo ouvindo aquilo que é de seu interesse – o destino de sua família – o cansaço é mais forte e ele dorme mesmo em pé ali onde está, momento em que bate a cabeça nela, o que gera uma reação truculenta de seu pai, também representado com rosto enfezado na HQ.

5.1.2.6. *Parte II - sexta cena*

Gregor arrasta uma cadeira até a janela para ver o mundo exterior. Grete continua a não tolerar a mera visão da nova forma do irmão. Para poupá-la do sofrimento, Gregor empreende uma difícil operação de puxar um lençol para o canapé, a fim de cobrir sua presença da visão de Grete.

Começo da cena no texto em prosa é Gregor deitado sobre o canapé – “Freqüentemente passava noites inteiras deitado ali [...]” (KAFKA, 1997, p. 44) – e termina com o personagem escondido sob o canapé, coberto por um lençol: “[...] levantou o lençol cautelosamente com a cabeça, para ver como a irmã acolhia a nova instalação.” (idem, p. 46).

Na história em quadrinhos a cena começa com Gregor deitado sobre o canapé, na página 42, mas com balões de pensamento preenchidos com textos referentes à cena anterior, e encerra-se na página 45, com Grete diante da janela aberta, respirando profundamente e Gregor sob o canapé, semicoberto pelo lençol que arrastou para lá.

Nessa cena há uma inversão na ordem interna dos acontecimentos, ou no encadeamento das funções – para usar a terminologia barthesiana. No texto-fonte, o narrador descreve o hábito adquirido por Gregor de empurrar uma cadeira até a janela do seu quarto para observar o exterior e a percepção de Grete de que seu

irmão fazia isso, mantendo essa cadeira próxima à janela (p. 44-45). O mesmo acontece na HQ (p. 42-43).

Em seguida, o texto em prosa narra o procedimento de Grete ao entrar no quarto, o que incomoda bastante a Gregor (p. 45-46). Na adaptação, Kuper apresenta primeiramente o trecho sobre o dia em que Grete chegou mais cedo para a habitual limpeza do quarto e deparou-se com o irmão em cima da cadeira olhando pela janela. Grete gritou, retrocedeu e fechou a porta. Nesse ponto Gregor arrasta um lençol pelo quarto para cobrir o canapé onde se esconde à entrada da irmã (p. 43-44). Depois, Kuper apresenta o procedimento habitual de Grete abrir a janela do quarto, o que oprime Gregor.

No texto-fonte, a ação dá-se em ordem inversa. Primeiro o narrador conta ao leitor sobre a corrida de Grete pelo quarto para abrir a janela, como se aquele ambiente fosse insuportável; depois ela vem para a limpeza do quarto mais cedo que o habitual e encontra Gregor na janela. Ela tem a mesma reação citada acima. O que varia é o tempo dos acontecimentos.

Em uma seqüência de quatro quadrinhos encadeados, ligados por texto que parece continuar no balão de pensamento do quadrinho seguinte, a impressão que se tem é de que pouco tempo decorre entre eles. Na página seguinte existe um corte de tempo não marcado por Kuper, mas não se trata de uma seqüência. A noção de quebra é dada pelo novo enquadramento adotado, pela mudança de página e pela troca de voz narrativa – recordatório em vez de balão de fala.

No texto em prosa, o tempo é explicitado. Grete retorna apenas ao meio-dia, e Gregor aguarda seu retorno escondido embaixo do canapé todo o tempo, é quando constata que a visão de seu corpo é horrorosa para a irmã. Somente depois disso é que Gregor pensa na solução de cobrir-se com o lençol. O processo de

arrastá-lo e ajeitá-lo toma quatro horas de Gregor. Outra vez o tempo da HQ anda mais rápido que o tempo do texto-fonte.

Omite-se também o tempo decorrido desde a metamorfose: um mês.

A vontade de Gregor passar o dia à janela é uma espécie de indício de que sua humanidade gostaria de viver em sociedade, ainda que apenas através da observação. Ou talvez seja apenas o interesse do inseto, atraído pela luz que entra pela janela.

A visão de Gregor não é mais como antes, ela começa a embaçar, o que o impede de ver pela janela. Ou seja, sua condição de inseto afasta-o do convívio, ainda que à distância e pelo olhar, com os demais seres humanos. Nem sequer o hospital que ficava bem em frente da janela do seu quarto – visão odiada por Gregor antes da metamorfose – era mais visível.

5.1.2.7. *Parte II - sétima cena*

Os pais sentem curiosidade para saber sobre a condição de Gregor. Todo esse conhecimento é intermediado pela irmã, que é a única pessoa até então a entrar no quarto de Gregor. Ele aprende a andar pelas paredes e ficar pendurado no teto. Quando a irmã percebe isso, resolve tirar os móveis do quarto para dar mais espaço para a movimentação de Gregor. Com medo do pai, Grete convoca a mãe para a mudança. Gregor, após ouvir a mãe, fica insatisfeito com a retirada dos móveis de seu quarto.

No texto-fonte a cena começa com: “Nas duas primeiras semanas os pais não conseguiram vencer a própria resistência para entrar no quarto [...]” (KAFKA, 1997, p. 47). Seu término é: “[...] e depois voltou para a companhia de Grete.” (idem, p. 52).

Na obra de Kuper, a cena começa na página 46, com Gregor andando pelas paredes – e pela página – e termina na página 48, no segundo quadrinho, quando ele resolve defender seus móveis e impedir a mudança.

As cenas na adaptação e no texto-fonte apresentam discrepâncias. Primeiramente, a HQ tem um quadro de transição, que é a saída de Grete do quarto, após a cena anterior. Kuper distribui os recordatórios seguindo a movimentação de Gregor pelas paredes e teto, criando a impressão de movimento para o leitor, que acompanha esse ziguezague do personagem pela página.

Por segundo, omite-se o encontro dos pais com a irmã do lado de fora do quarto a perguntar sobre o filho, a mãe percebendo o movimento do filho embaixo do canapé e a ligação pessoal de Gregor com alguns dos móveis.

E por terceiro, porém o que considero o mais importante, é a planificação do tempo nessa cena. A cena anterior encerra-se, Gregor sobe pelas paredes e logo ouve a irmã falando com a mãe sobre a mudança. No texto-fonte, essas ações são apresentadas com distanciamento temporal mais dilatado.

Ressalte-se, porém, que a continuidade das ações não representa necessariamente uma continuidade cronológica. Ou seja, talvez o andamento do tempo não seja tão veloz quanto a brevidade do espaço pode sugerir, caracterizando, na verdade, opção estética de Peter Kuper.

Caso não seja essa a opção do adaptador e tenha realmente encurtado o tempo dos acontecimentos, não seria disparatado ou o primeiro momento em que isso acontece, tendo sido apontados neste trabalho outros vários momentos nos quais isso acontece⁴⁰.

Outro aspecto interessante a salientar: Gregor, cada vez mais habituado a seu novo corpo, demonstra grande satisfação em andar pelas paredes e ficar

⁴⁰ Ver, por exemplo, 5.1.1.7., 5.1.2.2., 5.1.2.5. e 5.1.3.5.

pendurado no teto. Parece ser um caminho sem volta para a bestialização do personagem, até que as palavras da mãe, perguntando se tirar os móveis não seria o mesmo que desistir de Gregor – personagem que até então era retratada como fraca e pouco inteligente – o fazem repensar sua postura até então favorável a retirada dos obstáculos aos seus passeios. O conforto do inseto perde para o valor da memória do homem.

O narrador do texto em prosa põe em dúvida o altruísmo de Grete com relação à retirada dos móveis do quarto:

[...] através do qual Grete agora se deixara atrair ao querer tornar a situação de Gregor mais assustadora, a fim de poder realizar por ele mais ainda do que até agora. Pois num espaço em que Gregor dominasse, inteiramente só, as paredes vazias, decerto ninguém, a não ser Grete, jamais se atreveria a penetrar. (KAFKA, 1997, p. 51)

Kuper recupera esse índice ao colocar uma enfática resposta “Não!” no balão de fala de Grete, devidamente acompanhada de uma expressão afirmativa e de imposição no rosto e nas mãos – gestos reforçados pelos traços de ao redor do rosto de Grete, código extraquadrinístico –, após a singela pergunta da mãe sobre o fato de Gregor possivelmente não querer a retirada dos móveis de seu quarto.

5.1.2.8. *Parte II - oitava cena*

Gregor sai desesperadamente debaixo do canapé, resoluto a interromper a retirada dos móveis de seu quarto. Indeciso sobre como agir salta sobre o primeiro objeto que vê: o quadro com a foto da mulher vestida em peles. Quando Grete volta para o quarto, vê Gregor agarrado ao quadro e retira a mãe do quarto antes que ela o visse.

Esta cena no texto-fonte tem seu início na frase “Embora Gregor dissesse continuamente a si mesmo que não estava acontecendo nada [...]” (KAFKA, 1997, p. 52) e seu encerramento com “Preferia antes saltar no rosto de Grete” (idem, p. 54), sobre a resolução de Gregor em não abandonar a posição que assumiu.

Na HQ, a cena começa na metade final da página 48, com Gregor a olhar para vários lados, uma indicação típica das histórias em quadrinhos que um personagem está indeciso e não sabe ao certo como agir. A cena, bastante curta no trabalho de Kuper encontra seu final já na página seguinte na sua metade superior.

Uma das omissões do trabalho de Kuper é uma informação que considero de grande importância. Gregor fica bastante preocupado com o fato de sua mãe e sua irmã terem levado seu armário, com suas ferramentas de carpintaria. A carpintaria era o passatempo do personagem quando em casa. Em uma ocasião fez a moldura da foto que nesta cena tenta salvar.

Essa informação permite inferir sobre o artista que protege e escolhe defender sua obra, não importa qual situação, pois essa obra é parte do que o lembra que ainda é um ser humano.

5.1.2.9. *Parte II - nona cena*

Apesar do esforço de Grete, a Sra. Samsa vê seu filho agarrado ao quadro na parede e desmaia de susto. Grete corre para o quarto ao lado para pegar alguns frascos de remédio e Gregor a segue. Grete tranca seu irmão no outro quarto. O pai chega. Gregor, temendo sua fúria, corre para seu quarto.

Nessa cena que prepara o clímax da próxima, o início no texto em prosa começa no seguinte trecho: “Mas as palavras de Grete haviam realmente intranquilizado a mãe [...]” (KAFKA, 1997, p. 54) e encerra-se com a chegada do

pai: "Mas o pai não estava num estado de ânimo capaz de notar essas sutilezas." (idem, p. 56).

Na adaptação o início da cena é na página 49, quando a Sra. Samsa reconhece seu filho grudado na parede e estende-se também até a chegada do pai, na página 51. O pai é representado com o rosto marcado pela fúria e com indicações de irritação, em linguagem típica de HQ: os traços sinuosos em torno da sua cabeça.

A situação é uma preparação para o segundo confronto físico entre pai e filho. Após o desmaio da mãe, Gregor age como um ser humano, corre atrás de Grete para aconselhá-la e ajudá-la, porém só depois se dá conta de que seu corpo não é adequado para esse tipo de situação. Quando fica preso no quarto, entretanto, age de modo animal, caminha pelas paredes e teto até cair sobre a mesa.

O ritmo da HQ continua mais veloz que o do texto-fonte, o que causa um efeito interessante em um trecho com bastante ação como este. As ações sucedem-se rapidamente uma a outra, sem que os personagens ou leitores tenham tempo para avaliar suas atitudes, agindo praticamente por impulso e de acordo com o momento que se apresenta.

Na versão de Peter Kuper, Gregor anda de um lado para outro e quando cai do teto, já ouve os gritos furiosos do pai – a fúria no texto é apresentada pelo tipo de balão de fala do personagem. O pai aparece anteriormente, mas não diante de Gregor. Na versão em prosa, o pai só aparece diante de seu filho na cena seguinte. Pode-se perceber aqui a diferença do uso do narrador. Na obra de Kafka, o narrador está sempre junto a Gregor e só vê, ouve e conhece aquilo que o personagem vê, ouve e conhece.

O quadrinho apresentado na página 51, que mostra Grete falando com o pai não tem correspondência possível no texto-fonte, devido à posição adotada pelo narrador.

5.1.2.10. *Parte II - décima cena*

O Sr. Samsa está furioso e persegue Gregor. O pai começa a atirar maçãs contra o filho, acerta-lhe uma delas nas costas – que fica cravada tamanha a violência do arremesso. A mãe, agora desperta de seu desmaio, corre até o pai, enlaça-lhe o pescoço e implora pela vida de Gregor.

A cena inicia-se com “– Ah, exclamou logo à entrada, num tom de quem está ao mesmo tempo furioso e contente.” (KAFKA, 1997, p. 56) e tem seu final no trecho em que a mãe suplica, agarrada à nuca do pai “[...] que ele poupasse a vida de Gregor.” (idem, p. 59).

Na obra do Kuper, o início desta mesma cena é no último quadrinho da página 51, no qual o Sr. Samsa é apresentado de corpo inteiro, em enquadramento *contraplongée* de poucos graus, mas já capaz de impor grandeza à figura do pai. Seu desfecho é no final da página 54, com Gregor caído, fundo de quadrinho totalmente preto – como a sugerir seu desmaio –, o balão de fala da mãe ligada à cena anterior, que fala sobre poupar o filho e outro balão de fala de Gregor com a palavra “Mamãe...”.

A figura do pai é apresentada sempre ocupando grande parte da página, em ângulos favoráveis ao agigantamento. Kuper aproveita o tema das autoridades violentas e colossais. Tema esse bastante regular na obra de Kafka, como o agigantamento do pai de Georg, em *O veredicto*, ou na percepção que o autor tinha de seu pai, expresso em vários momentos de *Carta ao pai*. Esse tema funciona

tanto por apresentar as autoridades com portes gigantescos, como por retratar em maior estatura ou porte mais forte todos aqueles que detêm poder. Em suas outras adaptações, Kuper age de mesmo modo⁴¹, mesmo que o texto-fonte não fale sobre a altura dos personagens. Se há uma autoridade personificada, ela será grande.

Na adaptação não há a maçã que quase acerta, não há preparação para o arremesso. Gregor percebe maçãs no chão e logo é atingido violentamente por uma. O impacto na HQ é mais violento. Também há uma fala de Gregor inexistente no texto-fonte, no último quadrinho da cena, Gregor chama por sua mãe. Talvez, apego a quem ainda o defende, afinal a mãe tentou manter os móveis no quarto – lembrou o próprio Gregor das vantagens disso – e agora impede que Sr. Samsa dê cabo da vida dele.

Gregor antes da metamorfose tinha um problema pulmonar, portanto, cansava bastante. Agora, com seu novo corpo, Gregor também está cansado, mas devido à maior quantidade de movimentos que tem que empregar em relação ao pai, para conseguir fugir. O instinto de inseto impulsiona-o a subir pelas paredes e teto, mas a razão humana aponta para o fato de que o pai poderia encarar aquilo como afronta, portanto, não age desse modo.

5.1.3. Terceira parte

Este é o terço final da obra de Kafka, no qual são apresentados a morte do personagem principal e o renascimento da família Samsa, após livrar-se do “problema” – cuidar de Gregor – que tinham trancado em casa.

A terceira parte do texto-fonte traduzido por Modesto Carone começa com o seguinte trecho, logo abaixo de “III”: “O grave ferimento de Gregor que o fez sofrer

⁴¹ Ver Apêndice 1.

mais de um mês [...] parecia ter lembrado ao pai que Gregor, a despeito de sua atual figura triste e repulsiva, era um membro da família [...]” (KAFKA, 1997, p. 61).

A adaptação começa com página à direita, toda preta e com o número “III” centralizado – diagramação padronizada com o começo dos dois capítulos anteriores. A página seguinte, a de número 56, apresenta quatro quadrinhos, com muitas hachuras, representando a escuridão do quarto do personagem. Gregor arrasta-se com dificuldade e pode-se ver a maçã cravada em suas costas. A família deixa a porta do quarto entreaberta para que ele possa vê-los. O texto em recordatórios reproduz boa parte do texto apresentado em prosa.

O encerramento do capítulo pela tradução de Carone apresenta os Samsa em um agradável passeio em uma tarde de folga e diz o narrador sobre a situação deles na última frase do texto: “E pareceu-lhes como que uma confirmação dos seus novos sonhos e boas intenções quando, no fim da viagem, a irmã se levantou em primeiro lugar e espreguiçou o corpo jovem.” (KAFKA, 1997, p. 87)

O último trecho da HQ é uma página dupla – as de número 82 e 83 – que mostra na parte superior um trem em movimento e na inferior a parte interna desse trem, com os Samsa sorrindo e felizes. A expressão do Sr. Samsa agora é amistosa, a Sra. Samsa parece saudável e Grete é iluminada pelos raios solares. O texto que aparece à direita na parte inferior da página é bastante parecido com aquele da versão em prosa.

Esse trecho final da cena é bastante iluminado, repleto de passagens esperançosas e de planos futuros dos Samsa. As marcas habituais do que poderia ser chamado de final feliz estão presentes tanto no texto em prosa quanto na história em quadrinhos.

Esse caloroso e iluminado final torna-se ainda mais poderoso quando comparado com a decrepitude e tristeza de Gregor do restante do capítulo. Essa oposição potencializa o efeito de luz. As marcas da versão de Carone são todas transpostas com palavras, subentendidos e aproximações com termos que pertencem ao mesmo campo semântico; na versão de Kuper os índices são visuais. Os elementos que portam esses índices são o estilo do traço usado pelo desenhista e a iluminação – trabalhada a partir das indicações da prosa kafkiana.

Nessa terceira parte também sigo a divisão em cenas proposta por Vladimir Nabokov para a análise. São dez cenas ao total.

5.1.3.1. *Parte III - primeira cena*

Gregor tem a maçã atirada por seu pai ainda alojada em suas costas. A ferida começa a infeccionar e o personagem fica fraco: leva muito tempo para atravessar o quarto e é incapaz de andar pelo teto ou paredes. Porém, Gregor sente-se satisfeito com a fresta de porta aberta, através da qual pode acompanhar as conversas da família à mesa, resolução do pai, que após o incidente da cena anterior resolveu que Gregor merecia ser tolerado pela família por ser parte dela. O pai não tira seu uniforme e dorme com ele na cadeira da sala. Grete e a Sra. Samsa trabalham até tarde para colaborar com o sustento da casa.

O início dessa cena é, no texto em prosa, o seguinte: “O grave ferimento de Gregor que o fez sofrer mais de um mês [...]” (KAFKA, 1997, p. 61). O final da cena mostra o Sr. Samsa cansado, subindo as escadas, com as mulheres da família correndo para auxiliá-lo “[...] para correrem atrás dele e continuarem a servi-lo” (idem, p. 64).

Na adaptação de Kuper, a cena começa em uma página à esquerda – a de número 56 –, que apresenta Gregor trêmulo. Percebe-se a condição de Gregor por meio do código extraquadrinístico: há pequenos traços em torno da cabeça do personagem. E estar trêmulo pode ser índice de fraqueza física, índice confirmado a partir da leitura dos recordatórios.

O final da cena está na página seguinte, em seu último quadrinho: o pai é apresentado dirigindo-se a seu quarto para dormir, de costas, cabisbaixo e com o quepe na mão. Completa o quadrinho – além do cenário – o balão de fala com aspecto característico dele, contendo o texto: “Que vida a minha!” (KAFKA, 2004, p. 57).

Este capítulo não começa com o despertar de Gregor. Há a indicação explícita nas duas versões de haver decorrido já um mês desde o confronto com o pai, relatado na cena anterior. Gregor está muito mal. Seu corpo inseto está doente e ferido, e já não é mais capaz de proporcionar ao personagem o prazer de pendurar-se no teto, por exemplo.

Como no capítulo dois, permite-se a Gregor observar. Essa é sua única forma de participação social: uma pequena fresta de porta aberta ao anoitecer. Dádiva concedida a Gregor em nome da tolerância, por ser ele um membro da família.

A autoridade do pai está decomposta: mesmo com os botões de seu uniforme polidos, no texto em prosa sua roupa apresenta manchas e na adaptação de acordo com Grete, está imundo. O cansaço é tão grande que ele precisa da ajuda da esposa e da filha para chegar ao quarto.

5.1.3.2. *Parte III - segunda cena*

As condições financeiras da família Samsa rondam a penúria. A empregada é despedida – a empregada mais ativa na história será contratada para substituí-la –, Grete e a Sra. Samsa vendem parte de suas jóias, o Sr. Samsa faz trabalhos pequenos para até mesmo os menores funcionários do banco onde trabalha. A família pensa em mudança, pois a casa é grande e cara para as atuais condições, porém como fazer com Gregor?

“Quem nessa família sobrecarregada e exausta tinha tempo para se ocupar de Gregor mais que o necessário?” (KAFKA, 1997, p.64), essa é a questão que marca o início da cena, encerrada logo adiante com a fala da mãe: “– Feche aquela porta, Grete.” (idem, p. 65).

Esta cena é curta e rápida. Acredito ser sua função situar a condição financeira dos Samsa, seus problemas e a mágoa pela existência de alguém na condição de Gregor tão próximo a eles. O caso é tratado como se fosse uma maldição imposta à família toda.

Na adaptação, a cena é resolvida em um único quadrinho: um recordatório que relata brevemente a difícil condição em que a família se encontra; um balão de fala da mãe, pedindo para a filha fechar a porta do quarto de Gregor e a imagem de Gregor entristecido e decadente, próximo à porta, olhando pela fresta aberta.

É mantida a característica que a HQ apresentou até o momento, de agilizar a narrativa. Porém, devido a essa grande velocidade, uma informação bastante importante é veiculada à cena três do terceiro capítulo: a contratação da empregada. A demissão da empregada anterior não existe na obra de Kuper.

Sem a presença do pai na sala – presença que escorraçou Gregor de volta para o quarto em duas oportunidades – as mulheres fecham a porta que permitia ao filho ver e ouvir, e de certo modo, participar do convívio delas. Demonstra-se assim que a presença dele não é bem-vinda ou bem-quista, mas tolerada.

5.1.3.3. *Parte III - terceira cena*

Gregor, sem sono, imagina-se ainda como parte da família e capaz de retomar todos seus antigos afazeres. Também é apresentado o descaso da família em relação a ele. Grete, ocupada com seu emprego dá pouca atenção aos cuidados com o irmão, servindo-lhe qualquer coisa como refeição e limpando o quarto com desleixo. Porém, quando a mãe resolveu limpar ela própria o quarto de seu filho, foi repreendida pela filha, que perdeu o controle. O pai, muito exaltado, repreende a mãe pela atitude de tomar as obrigações da filha e proíbe a filha ou qualquer pessoa de limpar o quarto de Gregor.

Esta cena começa com a frase “Aí Gregor ficou outra vez no escuro [...]” (KAFKA, 1997, p. 65), continuação direta da ação da cena anterior, e conclui com a irritação do personagem com a discussão sobre seu futuro, bem a sua frente: “[...] porque não tinha ocorrido a ninguém fechar a porta e poupá-lo desse espetáculo e desse barulho.” (idem, p. 67).

Na obra recriada por Kuper, o começo da cena é a página 58, mostrando Gregor diante da porta, com dores e ferido – indicado pela posição das pernas posteriores do corpo e pelo código extraquadrinístico de dor, as estrelas –, sonhando com o momento que a porta seria reaberta e ele voltaria para sua vida pré-metamorfose. O encerramento desta cena na obra é na página 62, em seu primeiro quadrinho, com a contratação da empregada que encontrará o corpo de Gregor sem vida⁴².

Esse trecho da contratação da empregada é colocado em outra cena no texto em prosa, porém a entrada da personagem dá-se de modo bastante natural, pois a

⁴² Ver 5.1.3.7.

partir da decisão do Sr. Samsa de que nenhuma das duas mulheres da família limparia o quarto, fazia-se necessário alguém que o fizesse. Para tanto, contrataram a faxineira.

Outro momento condizente com a intenção de Kuper em narrar com maior velocidade é o encontro de Grete com a mãe ainda limpando o quarto de Gregor, diferente do que acontece no texto em prosa. Ressalte-se que Grete é representada gigantesca enquanto grita com a mãe. O retorno do tema das autoridades colossais.

Como observações cabíveis à cena em ambas as narrativas, observe-se que Gregor não tem mais sono, em oposição a seu pai, que dorme muito. A insônia também pode ser vista como traço de menor humanidade do personagem. Por outro lado, suas memórias são bem humanas: ao mesmo tempo em que deseja reassumir suas antigas funções, no texto em prosa ele lembra-se de duas situações amorosas que viveu durante suas viagens.

A porta aberta, forma de contato com sua família, agora é um problema, pois Gregor sente-se desprezado e abandonado por todos. Impacienta-se com a própria mãe quando ela limpa seu quarto, imaginando que a umidade da água usada na limpeza lhe fará mal. O personagem começa a perder seus elos humanos. Também não se alimenta mais, perdendo seus elos animais. A família Samsa que tinha nojo de ver Gregor – a mãe desmaiava à simples visão dele⁴³ – não se importa mais com ele.

No momento da confusão entre mãe e filha, o pai literalmente desperta imbuído de autoridade. Recupera sua grandeza para punir. Outro tema bastante trabalhado por Kafka no conjunto de sua obra. Observe-se também que todos os

⁴³ Ver 5.1.2.9.

Samsa produzem barulho nesta cena: o pai grita, a mãe chora, a irmã esbraveja e Gregor sibila.

5.1.3.4. *Parte III - quarta cena*

A empregada começa seu trabalho. Trata Gregor com curiosidade e como se fosse um estranho animal de estimação. O personagem alimenta-se cada vez menos. A primavera está chegando. Gregor revolta-se com as brincadeiras da faxineira e ameaça-a, ela não tem medo e mostra-se pronta ao revide, Gregor volta para o canto. O quarto do personagem passa a ser o depósito de móveis retirados de outros cômodos. Descobre-se que a família Samsa tem três inquilinos.

O início desta cena na tradução de Carone é “Mas ainda que a irmã, exausta do trabalho profissional [...]” (KAFKA, 1997, p. 67), sobre a faxineira cuidar da limpeza do quarto de Gregor. O encerramento é a revelação que “[...] um quarto do apartamento fora alugado a três inquilinos.” (idem, p. 69).

Na versão de Kuper, o início da cena é no segundo quadrinho da página. Nele vê-se a empregada com uma vassoura na mão abrindo a porta do quarto de Gregor. Há um recordatório que informa ter decorrido algum tempo entre o final da cena anterior e esta e também um balão de fala da faxineira – que tem formato retangular com as pontas arredondadas, índice de pouca flexibilidade e de dureza – com o texto: “Então agora só falta este quarto...” (KAFKA, 2004, p.62)

A ilustração da adaptação mostra Gregor em *contraplongée* na maior parte dos quadrinhos. Esse enquadramento é tipicamente usado para valorizar a altura. Como é Gregor que está em primeiríssimo plano, ele é diminuído perante os demais personagens. Aqui novamente há aceleração do ritmo da narrativa, pois o início da

próxima cena é um balão de fala visto no último quadrinho de uma página dupla – páginas 64 e 65 – que encerra esta.

5.1.3.5. *Parte III - quinta cena*

Aparecem os três inquilinos. Descobre-se que eles são obcecados por organização e limpeza e trouxeram os próprios móveis para o quarto. Portanto todos os móveis dos Samsa que estavam naquela peça foram postos no quarto de Gregor. Toda a família é oprimida pelos inquilinos: a família Samsa janta na cozinha, como se fossem serviçais. Gregor, do seu quarto, inveja o tratamento recebido pelos hóspedes.

No texto em prosa, o início é a descrição dos três hóspedes “Esses senhores sisudos [...] eram obcecados pela ordem [...]” (KAFKA, 1997, p. 69) e o final da cena é o pensamento de Gregor “Como se alimentam esses inquilinos, e eu aqui morrendo!” (idem, p. 71).

Na adaptação de Kuper, a cena inicia-se no balão de fala dos inquilinos no último quadrinho da página 65, que traz a exigência: “Espero que ela tenha cozinhado a carne direito.” O encerramento acontece na página seguinte com Gregor em estado miserável, olhando pela fresta da porta os três inquilinos na mesa comendo o jantar. Gregor pensa – e seus pensamentos são apresentados em balões de fala: “Se ao menos eu tivesse dentes...; “Veja como se empanturram...” e “...enquanto estou aqui morrendo de fome”. (KAFKA, 2004, p. 66).

Gregor prefere a escuridão de seu quarto ao invés da claridade proveniente da sala de jantar através da fresta da porta.

O tema dos dentes aparece em um único balão de fala nas HQs, pela voz de Gregor em discurso direto. No texto em prosa, ocupa parte de um parágrafo, recebendo maior ênfase neste do que naquele:

Pareceu estranho a Gregor que, em meio a todos os múltiplos ruídos do ato de comer, se destacasse continuamente o som dos dentes mastigando, como se com isso quisessem mostrar a ele que era preciso ter dentes para comer e que, mesmo com as mais belas mandíbulas sem dentes não se podia fazer nada. (KAFKA, 1997, p. 71)

No texto em prosa constrói-se um símbolo, enquanto na adaptação a citação é mais tênue. Esse tema pode ser encarado como outra parte do duelo entre homem e inseto. Gregor reflete que embora a considere bela, sua mandíbula é inútil para o ato humano de comer. Contrapõe-se à deliciosa refeição tipicamente humana dos hóspedes – na qual se serve carne assada –, a fome e falta de apetite de Gregor. Portanto, nos quadrinhos a percepção dessa temática é reduzida.

5.1.3.6. *Parte III - sexta cena*

Gregor executa seu terceiro passeio pela casa desde que se metamorfoseou em um inseto. Ele é atraído pelo som da irmã tocando violino para os três hóspedes. Eles enfastiam-se e percebem a presença de Gregor. Rescindem o contrato de locação e avisam que vão embora sem pagar.

No texto-fonte, o início é Grete ensaiando violino “Exatamente nessa noite [...] o violino soou na cozinha [...]” (KAFKA, 1997, p. 71). A cena termina com a saída brusca dos três inquilinos: “[...] agarrou a maçaneta da porta e fechou-a com um estrondo.” (idem, p. 76).

O primeiro quadrinho desta cena na adaptação mostra Gregor bastante ferido e decrébito, próximo à porta semi-aberta de seu quarto. Há um recordatório com:

"Mais tarde..." (KAFKA, 2004, p. 67) e dois balões de fala de Gregor – com o código extraquadrinístico de pensamento – que contêm os textos: "O-o que é isso?" e "É tão lindo!" (idem). Completa a imagem traços ondulados que parecem pautas com notas musicais.

O balão de fala de Gregor com a repetição do 'o' que inicia a frase indica surpresa e insegurança. E o balão seguinte mostra o encantamento do personagem com alguma coisa. Por meio da justaposição na leitura do quadrinho, infere-se que Gregor maravilhou-se com as notas musicais que entram pela porta. A pauta musical de forma senoidal é um código extraquadrinístico para indicar a presença de música.

O encerramento da cena é um quadrinho com fundo branco, ao lado de outro que apresenta a saída dos três inquilinos, no qual se vê Gregor bastante ferido, a onomatopéia "Slam!" – indicando que a porta foi fechada com força – e um balão de fala dobrado, representando a fala dos outros dois inquilinos, que estão de acordo com o primeiro – e aparentemente líder do trio: "Nós também partiremos no fim do mês!" (idem, p. 70).

Nesta cena o próprio Gregor põe em dúvida seu corpo animal: "Era ele um animal, já que a música o comovia tanto?" (KAFKA, 1997, p. 73) e "Poderia ser realmente um animal, se ficava tão emocionado com a música?" (KAFKA, 2004, p. 68). A execução da música que tanto fascina o enorme inseto, aborrece os três seres humanos logo após iniciar. Gregor imagina Grete em seu quarto, tocando para ele. O agradecimento é tipicamente humano, porém com a dificuldade imposta pelo corpo inseto, como a seguinte: "[...] Gregor se levantaria até o seu ombro e beijaria seu pescoço [...]" (KAFKA, 1997, p. 74).

A história em quadrinhos apresenta o desejo de Gregor de ter a arte da irmã de modo exclusivo, mas sem o detalhamento das emoções humanas guiadas pelo corpo animal que podem ser observadas no texto em prosa.

A adaptação também deixa de fora a seguinte passagem:

[...] (Grete) correr para o quarto ao lado, do qual os inquilinos, sob a pressão do pai, já se aproximavam mais rapidamente que antes. Podia-se ver como, sob as mãos experientes da irmã, voavam para o alto e se ordenavam os cobertores e travesseiros nas camas. Antes ainda que os inquilinos tivessem chegado ao quarto, ela havia terminado a arrumação das camas e se esgueirado para fora. (KAFKA, 1997, p. 75)

É possível notar uma passagem possivelmente humorística, impedida de tornar-se comédia devido à tensão dramática presente na cena. A descrição prodigiosa de uma simples tarefa – arrumar a cama – em período de tempo curtíssimo serve, afinal, para demonstrar o tamanho da submissão dos Samsa aos três inquilinos.

5.1.3.7. *Parte III - sétima cena*

A irmã enfurecida propõe à família que se livrem do irmão. Acusa-o de ser uma criatura irracional, incapaz de compreender as dificuldades que sua simples existência causa. Gregor, magoado e triste, arrasta-se de volta a seu quarto, que é fechado à chave por Grete. Esta cena encerra-se com a morte de Gregor.

O início no texto em prosa traduzido por Carone é: “O pai, com as mãos tateantes, vacilou até sua cadeira [...]” (KAFKA, 1997, p. 76) e o encerramento, com a morte de Gregor diz: “Depois, sem intervenção da sua vontade, a cabeça afundou completamente e das suas ventas fluíu fraco o último fôlego.” (idem, p. 81).

Na HQ a cena começa com a representação de uma mão aberta batendo em alguma coisa. O entrequadro é redondo, a mão está cercada de recortes pontiagudos, a onomatopéia "Slam!" é desenhado sobre o braço que bate. Há ainda o balão de fala "Queridos pais!" (KAFKA, 2004, p. 71). Descobre-se, portanto, ser Grete quem bate com a mão na mesa da sala. O formato redondo do quadrinho e a onomatopéia, somados às linhas que têm como ponto concêntrico a mão de Grete, criam a impressão de que a pancada desferida foi bastante forte.

O encerramento da cena é em página dupla, na qual é apresentada a morte de Gregor. O conjunto da página dupla é formado por três quadros, distribuídos para gerar uma leitura descendente pela figura.

No primeiro quadrinho desse conjunto, localizado à extrema esquerda e acima, pode-se ver Gregor arrastando-se pelo chão, com a cabeça pouco erguida. Há duas onomatopéias "Bong" (idem, p. 74), indicando que o relógio da torre bate naquele instante e no recordatório está escrito "Então, sem seu consentimento..." (idem, p. 74). No segundo quadrinho, no meio das duas páginas, há indicação de movimento típica de HQ – código extraquadrinístico – para baixo e o recordatório "[...] sua cabeça afundou-se no chão..." (idem, p. 74 e 75). O terceiro quadrinho é formado pelas duas páginas e os dois quadrinhos anteriores estão postos sobre ele.

Na parte inferior direita do conjunto vê-se Gregor caído e completamente rente ao chão. O ambiente do quarto é desenhado com muita tinta preta, emprestando índices lúgubres à ilustração. Pela janela, um esperançoso Sol pode ser visto a entrar no quarto do personagem e iluminando-lhe o cadáver. Kuper adianta um tema altamente irônico na obra kafkiana. A luz, alegria, esperança e alívio que a morte de Gregor traz para os Samsa.

O que é obtido no texto em prosa por meio de índices e catálises subentendidas, Kuper recupera pelo estilo do traço. Ou seja, elemento adaptado.

Na adaptação, na página anterior à morte do personagem, pode-se ver Gregor estirado no chão, com as patas dianteiras esticadas para o lado e os outros dois pares de patas esticados para trás, indicando uma posição de crucificação, iconografia bastante usada para o símbolo de mártir. Podemos inferir que tipo de leitura Peter Kuper fez da obra de Kafka.

Mais alguns detalhes do tema do embate entre homem e inseto: a distância do quarto até a sala, mal percebida enquanto ouvia o violino de sua irmã, agora parece longa e difícil de ser percorrida. A distração com a música fez com que Gregor esquecesse as limitações impostas a seu corpo doente. A irmã, que é considerada por Nabokov a vilã da história, havia dito: "Mas como ele pode ser Gregor? Se fosse Gregor ele já teria há muito tempo compreendido que o convívio de seres humanos com um bicho assim não é possível e teria ido embora voluntariamente." (KAFKA, 1997, p. 78).

O convívio de um "bicho" com os seres humanos não é possível. Gregor, ainda humano embora em corpo inseto, é incapaz de viver consigo mesmo e com sua família, por não parecer e não agir como ser humano. Quando retorna ao seu quarto, Gregor está decidido a aliviar sua família do fardo que representa, não sente mais as dores dos ferimentos em seu corpo, não se move mais, é incapaz de entender como aquele corpo tinha permitido-lhe viver até então.

5.1.3.8. *Parte III - oitava cena*

A faxineira encontra o corpo morto de Gregor pela manhã e avisa os demais membros da família Samsa.

No texto-fonte o começo da cena é a chegada da faxineira para limpar o quarto de Gregor: "Quando a faxineira chegou de manhã cedo [...]" (KAFKA, 1997,

p. 81) e o encerramento se dá com a chegada da primavera e com um ambiente mais leve: “Embora fosse de manhã cedo já se misturava ao ar fresco um pouco de mornidão. Afinal já era fim de março.” (idem, p. 83).

Interessante notar a alteração no narrador. A sua perspectiva no transcorrer do texto sempre esteve bastante próxima à perspectiva de Gregor. Com a morte do personagem, o narrador assume uma posição de terceira pessoa onisciente. Os personagens antes ditos pai, mãe e irmã são agora Sr. Samsa, Sra. Samsa e Grete.

Na obra de Kuper, a cena inicia-se com a faxineira abrindo a porta e chamando por Gregor, na página 76. O encerramento é no primeiro quadrinho da página 78, no qual se vê a empregada com a mão no nariz, reclamando do cheiro e a família Samsa abraçada e triste.

O afastamento do narrador não pode ser percebido na adaptação, já que isso não foi preocupação de Kuper ao criar sua obra. O narrador do quadrinho é o enquadramento, que está na maior parte das vezes próximo a Gregor e os recordatórios que tendem para uma narração onisciente em terceira pessoa. Há também discurso direto dos personagens pelos balões de fala.

5.1.3.9. *Parte III - nona cena*

Os três inquilinos comentam sobre a morte de Gregor. O Sr. Samsa reage de maneira violenta e os expulsa. O pai tem sua autoridade plenamente restabelecida.

Na tradução de Carone, o início desta cena é “Os três inquilinos saíram de seu quarto e olharam perplexos ao redor [...]” (KAFKA, 1997, p. 83), e termina com o retorno da família Samsa para dentro de casa depois da expulsão do trio de inquilinos: “[...] numa postura altiva, o senhor Samsa abandonou rapidamente o

corrimão, junto com as mulheres, e todos voltaram como que aliviados, para o seu apartamento.” (idem, p. 85).

Na história em quadrinhos, o começo é o segundo quadrinho da página 78, no qual os três inquilinos espantam-se com a ausência do café da manhã preparado sobre a mesa e a empregada faz sinal para que se calem. O encerramento da cena mostra os três descendo rapidamente a escada da casa em fila, enquanto os Samsa observam com rostos imponentes.

Essa cena confirma a retomada de poder do Sr. Samsa. Ele tem sua autoridade confirmada ao expulsar o trio de inquilinos de sua casa, sem mais submeter-se a nenhum desmando por parte deles. Não há embate. O Sr. Samsa demonstra maior força e expulsa-os.

Na HQ, vê-se o inquilino do meio – que sempre agiu como líder da tríade – aumentar de tamanho para impor-se diante do pai de Gregor. Porém, no quadrinho seguinte a família Samsa é representada ainda maior que o inquilino e impondo sua autoridade sobre eles.

No texto em prosa a imposição de autoridade por parte do Sr. Samsa é mais sutil. Ela existe de maneira inegável, porém não se faz de modo tão marcado quanto na versão de Kuper.

5.1.3.10. *Parte III - décima cena*

A família Samsa envia carta a seus chefes pedindo folga para o dia. Vão ao campo e agora podem ter esperança para o futuro. Grete tem seu desabrochar na última passagem do texto.

O início da última cena do livro é o seguinte: “(os Samsa) Decidiram dedicar o dia ao repouso e ao passeio [...]” (KAFKA, 1997, p. 85). Ela encerra-se com

destaque para Grete: “[...] no fim da viagem, a irmã se levantou em primeiro lugar e espreguiçou o corpo jovem.” (idem, p. 87).

Na adaptação, há um texto em recordatório bastante similar àquele que abre esta cena no texto em prosa: “Depois de tudo que passaram, precisavam de um descanso. Resolveram tirar um dia de folga, e escreveram cartas justificando suas ausências aos seus chefes...” (KAFKA, 2004, p. 80). O final da história é em página dupla – 82 e 83 –, com a família passeando pelo campo em um bonde, com muita luz. Os pais observam sorrindo a filha levantar-se e ser iluminada pela luz do Sol.

Nesta cena percebe-se muito brilho do Sol e luz. Esses índices são representados nos quadrinhos com imagens mais iluminadas e uso de menor quantidade de tinta em cada página. No texto em prosa, há passagens como esta: “O bonde em que ficaram sentados sozinhos estava totalmente iluminado pelo sol cálido.” (KAFKA, 1997, p. 87), na qual a luminosidade é tratada diretamente ou em circunstâncias em que a luz é percebida dedutivamente: “As duas se levantaram, foram até a janela e lá ficaram, mantendo-se abraçadas. O senhor Samsa virou-se para elas de sua cadeira e ficou-as observando em silêncio por um momento.” (idem, p. 86).

O leitor acaba por presumir a luz nessa passagem, pois ao olhar para a janela pode-se ver o que há do lado de fora, e já foi indicado nas cenas anteriores que o dia é bastante iluminado. Ressalte-se que a esperança e a luminosidade agem como símiles uma do outra, pois uma das iconografias habituais para esperança é a luz. Talvez toda a esperança declarada e percebida da família Samsa é que faça esta cena tão iluminada.

A esperança surge com a morte de Gregor. A faxineira some com o corpo dele e nenhum dos familiares demonstra qualquer interesse pelo seu destino, tentando esquecer e superar o mais rapidamente possível essa história. O Sr.

Samsa concentra o carinho da família para si. Ele é retratado na HQ com feições bem mais amigáveis que anteriormente. É como se o traço de Kuper acompanhasse a mudança de tom do narrador, fazendo, aqui sim, perceber uma mudança sobre esse aspecto da história. Porém, o pedido de carinho para a filha e para esposa soa como uma ordem na HQ, o que seria natural de acordo com a esfera de ação de personagem desenvolvida por Kuper na sua versão de *A metamorfose*.

Nas duas versões a família fala em mudar de casa, mas apenas no texto em prosa explicita-se que quem escolhera o apartamento foi Gregor. Mais uma ligação da família com o personagem metamorfoseado é rompida.

5.2. Os Personagens

Com a avaliação pormenorizada feita no capítulo anterior⁴⁴, a partir das unidades escolhidas – as cenas –, é possível determinar o perfil dos personagens do texto, ou de acordo com a nomenclatura barthesiana, a esfera de ação do personagem. O nível de ação dos personagens – ou actantes – é o segundo nível narrativo proposto por Roland Barthes⁴⁵, no qual determinados acontecimentos do nível das funções ganhariam sentido.

Nas seções seguintes serão apresentados alguns personagens de *A metamorfose*, pondo em comparação suas atitudes e criação de personalidade com o que pode ser visto no texto em prosa de Kafka, traduzido para o português por Modesto Carone, e a versão – também traduzida para o português – em quadrinhos feita por Peter Kuper. O tratamento, como no capítulo anterior deste trabalho, continuará no sentido de que o texto-fonte é a versão em prosa. Ressalto

⁴⁴ Ver 5.1.

⁴⁵ Ver 2.1.4.

novamente, que por lidar com os dois meios – prosa ficcional e história em quadrinhos – em versões traduzidas, evitarei a comparação palavra a palavra do texto, concentrando a análise mais nos eixos narrativos e ações.

A seleção dos personagens a seguir teve como critério a relevância narrativa, pondo-se de lado personagens que aparecem como parte da ambientação. Por exemplo, o carregador de carnes na cena nove, do terceiro capítulo – ausente na adaptação.

5.2.1. Gregor Samsa

O personagem principal de toda a trama, o objeto da metamorfose que intitula a obra. Gregor era um caixeiro-viajante e responsável pelo sustento da família que perde sua função essencial no mundo após a transformação. Isso o obriga a refletir sobre sua condição, tanto como ser social quanto como filho. O trabalho, na figura do gerente, humilha o personagem e afasta-se dele. A família que antes Gregor sustentou, recusa-se a proceder do mesmo modo.

O narrador não apresenta Gregor antes da metamorfose ao leitor, a não ser pela memória do personagem, pelos julgamentos em discurso direto da mãe e do gerente na parte um do texto.

Gregor apresenta grande amor pela irmã, que não parece ser correspondido com o desenvolvimento narrativo da história após a transformação. Ela que desempenhará a função de esperança para Gregor. Observe-se que após Grete dizer que aquela criatura não deveria ser confundida com seu irmão e que a família deveria livrar-se do inseto, Gregor volta pra seu quarto e morre. Como se as esperanças para ele acabassem e ressurgissem então para a família Samsa.

Há um claro embate entre o homem que era aceito pela família e o inseto desprezado, entre o quarto escuro e o resto da casa, entre o corpo inseto e as vontades humanas, bem como entre as vontades insetos e a razão humana.

Uma das principais representações que se pode inferir da obra de Kuper é do embate entre o homem que era útil socialmente, com sua função social determinada, e o inseto inútil, sem função possível em uma sociedade humana que prima pelo trabalho e pelo relacionamento.

5.2.2. Sr. Samsa, Sra. Samsa e Grete

Nabokov diz sobre a família Samsa: "Gregor is a human being in an insect's disguise; his family are insects disguised as people."⁴⁶ (NABOKOV, 2007)

O Sr. Samsa é retratado de modo brutal e autoritário nas duas versões. De modo muito sutil o narrador conta que ele escondeu, ou como sugere o narrador, "salvou algum dinheiro" da falência de seu negócio. Esse dinheiro foi mantido guardado enquanto Gregor trabalhava para sustentar a casa e apagar as dívidas oriundas da falência. Como a visão do narrador é muito próxima a Gregor, o filho vê de modo positivo a atitude corrupta do pai. O Sr. Samsa é apresentado primeiramente como fraco e vencido, porém com rompantes de energia e força. Obtém a plenitude após a morte do filho. Os dois meios aqui analisados apresentam a dicotomia entre um homem cansado que dorme no sofá, carregado à cama pela esposa e pela filha e um espancador e adversário do filho⁴⁷.

Na versão em quadrinhos, o rosto do Sr. Samsa é mais sereno após a morte de Gregor. No texto em prosa alivia-se um tanto o poder de comando do pai, mas

⁴⁶ Gregor é um ser humano em forma de inseto; sua família são insetos em forma de pessoas. (tradução minha)

⁴⁷ Situação bastante parecida com a do texto *O veredicto*, também escrito por Franz Kafka.

ainda é possível perceber seu tom autoritário em algumas passagens, como na cena dez da terceira parte quando ordena que Grete e a Sra. Samsa façam-lhe carinho. Essas perspectivas variadas podem criar algumas diferentes percepções entre um meio e outro. Por exemplo, pode-se dizer a partir da versão de Kuper que a autoridade do pai era uma arma contra o adversário representado pelo filho.

Na tradução de Carone a idéia mais forte é a de que aquela criatura autoritária encontrou um obstáculo ao seu poder na figura do filho. Após superar esse obstáculo e recuperar seu poder de comando, pode relaxar, sem abandonar, entretanto, sua natureza de comandante.

Quanto a Sra. Samsa, ela é apresentada pelo narrador como uma mulher frágil, doente e pouco inteligente – o Sr. Samsa precisa repetir várias vezes algumas coisas para que ela entenda, por exemplo. Porém, várias atitudes dela desmentem a concepção passada pelo narrador: é a Sra. Samsa quem percebe que Gregor poderia ficar infeliz com a retirada dos móveis do seu quarto; enquanto o pai dorme esgotado pelo trabalho, ela e a filha trabalham; recupera-se de um desmaio – cena dez, segundo capítulo – para implorar pela vida do filho. Nabokov diz que a mãe de Gregor age de modo mecânico, impulsionada por amor mecânico de mãe.

As ações dos personagens são bastante parecidas entre um meio e outro e também o discurso do narrador, mantendo a dicotomia nos dois personagens.

A irmã representa, na óptica de Gregor, esperança. Imagina-se retomando suas atitudes de caixeiro-viajante e reassumindo sua vida, perspectiva sempre impregnada com imagens de Grete. É para ela que o personagem pretende pagar a escola de música. Ele encanta-se com o talento da irmã para a música sempre que lembra ou ouve o violino ser tocado. Porém, a opinião de Gregor sobre o talento de Grete não pode ser considerada como confiável, pois ele nutre grande amor pela

irmã. Contrapõem-se a Gregor os três inquilinos, que se enfastiam com a música de Grete. Entretanto, a tríade também não é confiável, diante da postura arrogante e predatória que adota em toda a narrativa.

Na leitura de Vladimir Nabokov, Grete é a grande vilã de *A metamorfose*. É ela quem arma esquemas e planos para conseguir maior poder dentro da casa. Nabokov também diz que toda a família Samsa é parasita de Gregor:

Who of the three parasites – father, mother, sister – is the most cruel? At first it would seem to be the father. But he is not the worst: it is the sister, whom Gregor loves most but who betrays him beginning with the furniture scene in the middle of the story.⁴⁸ (NABOKOV, 2007)

Grete mostra-se muito esperta: percebe que Gregor é um inseto e o alimenta como tal. Resolve tomar conta dele, ou melhor, do quarto dele. Nabokov avalia essa atitude como tentativa de maior poder dentro do núcleo familiar.

Ela não percebe – ou finge não saber – que ele ainda é um ser humano: “His sister does not understand that Gregor has retained a human heart [...] she does not bother to conceal her disgust at the awful smell in his den.”⁴⁹ (NABOKOV, 2007). A primeira vez que se dirige a ele após a metamorfose é para ameaçá-lo⁵⁰.

5.2.3. As empregadas

São três as empregadas que trabalham na casa da família Samsa no transcorrer de *A metamorfose*. Sabe-se que uma delas chama-se Ana. A situação

⁴⁸ Quem dos três parasitas – pai, mãe, irmã – é o pior? Em um primeiro momento poderia parecer o pai. Mas ele não é o pior: é a irmã, a quem Gregor ama muito, mas que o trai começando com a cena dos móveis no meio da história. (tradução minha)

⁴⁹ Sua irmã não entende que Gregor mantém um coração humano [...] ela não se importa em esconder seu nojo pelo forte fedor na toca dele. (tradução minha).

⁵⁰ Ver 5.1.2.9.

das empregadas é pouco elucidada pelo narrador do texto. As duas primeiras, incluindo Ana, servem como exemplos de situações às quais os Samsa são submetidos, como a empregada em desespero que pede demissão, por não suportar conviver com Gregor. A outra empregada tranca-se na cozinha. Os personagens têm uma esfera de ação para demonstrar como reagem pessoas não envolvidas com Gregor como a família. Suas funções explicam-se no nível das ações. Saberemos mais adiante que a família suporta seu filho metamorfoseado, mas se pudesse fugiria ou se esconderia também.

Ana é chamada na cena quatro do primeiro capítulo do texto em prosa para que vá com Grete ao médico e chaveiro. Uma das duas empregadas – não se sabe seu nome ao certo – é utilizada como símbolo das dificuldades financeiras da família Samsa, pois ela é demitida quando ficam sem dinheiro para pagá-la. Isso aumenta a carga de trabalho sobre a Sra. Samsa e Grete.

Resolvem então contratar uma faxineira. Essa terceira mulher, marcada como alta e de ossos largos, é a principal personagem entre essas três empregadas. Ela inicia diálogo com Gregor, pois não o teme. Trata-o como se fosse um animal de estimação bizarro e limpa seu quarto. Essa faxineira que encontrou o corpo inseto sem vida pela manhã e avisou a família sobre a morte de Gregor.

É ela também quem se encarrega de tirar o corpo dele da casa e termina sua participação na história batendo a porta de saída da casa como a desafiar o Sr. Samsa, que ameaça demiti-la.

Na HQ não há referência à existência de duas empregadas. Aquelas que servem como índice da pobreza e do medo não são apresentadas, perdendo-se o reforço desses temas. Por outro lado, o problema da limpeza do quarto de Gregor ganha outro enfoque: a família prefere contratar uma faxineira para fazer a limpeza, mesmo em situação de pobreza.

5.2.4. Os três inquilinos e o gerente

Os inquilinos funcionam dentro da lógica do humor kafkiano, como um trio cômico. São três personagens iguais e um destaca-se como líder. A função deles no texto é antagonismo em relação aos Samsa: impõem condições, mandam, obrigam, desvalorizam.

Percebo nesse trio dois valores narrativos principais, só compreensíveis no nível actancial: índice da humilhação que a família Samsa é submetida em virtude das dificuldades financeiras, advindas da metamorfose do filho; e marcar a retomada da voz autoritária do pai após a morte de Gregor. Essas duas condições que vejo no texto em prosa estão preservadas na adaptação de Kuper. A figuração apresentada por Kuper dos personagens é possível dentro da descrição do texto em prosa.

Quanto ao gerente da primeira parte, sua função é claramente apavorar Gregor e menosprezá-lo. A autoridade desse gerente dissipa-se quando vê o personagem metamorfoseado. O medo do estranho e desconhecido é maior que sua posição social. Outra marca que pode ser inferida desse personagem é considerá-lo como representante da empresa e, por consequência, do trabalho de Gregor de modo geral. Assim que Gregor mostra-se, o trabalho corre para longe. Com esse corpo, com essa forma, ele é incapaz de permanecer no emprego, indiferente às suas condições emocionais ou racionais. Essa condição foge de Gregor.

Essa leitura é possível nos dois meios analisados. Há uma parcela de humor amenizado presente em ambos os meios. O humor existe pela situação descrita na

prosa e pela expressão caricata dos personagens na HQ. O que a ameniza é o ambiente dramático no qual se insere⁵¹.

5.3. Os Narradores

A *metamorfose* apresenta um narrador em terceira pessoa, de onisciência seletiva. O ponto de vista do narrador é próximo a Gregor, e empresta dele parte de suas percepções. “Com que desculpas o médico e o serralheiro foram mandados embora de casa, naquela manhã, Gregor não pôde ficar sabendo [...]” (KAFKA, 1997, p. 39). Nem o personagem nem o narrador souberam. Esse é um exemplo de como determinadas situações são condicionadas à seletividade da narração.

O texto em prosa aproveita-se dessa condição para criar discrepância entre o que o personagem faz e como isso é apresentado. Explicam-se determinadas situações ambíguas somente no nível narrativo. Boa parte da adaptação também é feita desse modo. Há, porém, alguns momentos em que Gregor não está presente e há a apresentação visual da cena⁵². Ressalte-se também que o narrador não usa apenas da posição espacial e temporal de Gregor na história, mas sim de suas percepções e terminologia. É como se a narração passasse através desse personagem e emprestasse dele sua existência.

Isso faz com que as ponderações do narrador sobre determinado acontecimento e as atitudes dos personagens não sejam exatamente correspondentes, como a percepção de Gregor tem da irmã e da mãe.

É próximo a Gregor que o narrador marcará sua seletividade de narração. Por isso, de acordo com a divisão proposta neste trabalho⁵³, ele estará nessa

⁵¹ Ver 5.1.1.6. para observações sobre o cômico em Kafka.

⁵² Ver 5.1.2.9.

⁵³ Ver 5.1.

posição por 24 das 27 cenas. Nas três últimas cenas surge outra situação para a análise da narração. Essas são as três cenas sem a presença de Gregor, pois está morto.

A seletividade estava ligada à visão de Gregor, com a morte dele, o narrador atinge onisciência plena e não se aproxima de nenhuma outra personagem para exercer sua função. Observe-se que pai e mãe tornam-se Sr. Samsa e Sra. Samsa. O tom muda. O pai já não é mais tão autoritário, há muito mais luz que no restante do livro. Coincide outra situação para o aumento da luminosidade na obra: a chegada da primavera.

Nabokov chama a atenção para um interessante fato: o mês de março, no Hemisfério Norte, é quando os insetos saem de suas tocas após a hibernação para viverem a primavera. É quando Gregor morre e é quando a família Samsa sai para passear, após meses em casa ou no trabalho, 'hibernando'.

Na HQ é perceptível o aumento de luz na história, mas não há recuperação desse movimento do narrador que, de próximo a Gregor, afasta-se quando ele morre e ganha amplitude de visão. Porém, o tom mais leve está presente na obra de Kuper. A feição do Sr. Samsa é menos carrancuda, da Sra. Samsa menos cansada e Grete sorri o tempo todo. Adicionada a essas feições amigáveis está a menor quantidade de tinta nanquim no traço do artista, o que dá a impressão de que o cenário e o ambiente são mais leves.

5.4. Conclusões

Relembro a idéia já posta anteriormente neste trabalho de que cada obra deve ser avaliada considerando seu desempenho como uma entidade única. Porém, no caso das adaptações, a comparação com a obra da qual se adapta é bastante

atraente. Considero que a adaptação deve ter a intenção de recuperar algo da história de seu texto-fonte. Algumas obras recuperam personagens, ambientes, estilo e técnica narrativa, mas ainda assim não se posicionam como adaptações, mas versões baseadas e livremente inspiradas.

Quanto a *A metamorfose* criada por Peter Kuper, a intenção de adaptar é clara. A palavra “adaptado” está textualmente explícita na capa e na lombada da revista. Mas qual seria a intenção do quadrinista para adaptar essa novela de Kafka? Que tipo de ganho a transposição dessa história para os quadrinhos poderia trazer? É preciso que se tenha algum ganho com isso? O que passa pela cabeça do adaptador ou quais razões o motivam a adaptar?

Com essas perguntas abre-se o campo à especulação. Entretanto, ative-me às conclusões que posso apresentar a partir das informações geradas pelo modelo de análise proposto neste trabalho.

Independentemente da comparação com *A metamorfose* de Kafka, a obra de Kuper sustenta-se como uma HQ bem realizada, com a interação entre imagens e texto verbal, diagramação funcional, estilo de traço coerente ao enredo, todos esses recursos adequados à interessante história conta.

Porém, estudar essa análise em paralelo com seu texto-fonte é travar contato com uma leitura da obra kafkiana. Uma leitura que pensou as condições criativas e elaborou um processo narrativo a partir da compreensão daquele já existente, pois há a intenção deliberada de desenvolver-se uma peça de arte em contato bastante estreito com a outra preexistente.

Algumas vezes pretende-se a estreiteza máxima entre uma e outra obra, em outras a aproximação seletiva de determinados aspectos. Ressalte-se porém que, independentemente do grau de aproximação – ou de fidelidade ao texto-fonte –

pretendido, a adaptação estará mediada pela leitura que seu realizador tem da obra dita original.

Analisar *A metamorfose* adaptada por Kuper é conhecer um pouco mais o texto de Kafka, pois comparando as duas obras, ressaltam-se as diferenças. A partir dessas marcas de diferença será possível determinar graus de importância de determinados acontecimentos e elementos da narrativa. Por exemplo, se alguma das leituras possíveis e plausíveis no texto-fonte é insustentável na adaptação, é possível determinar mais facilmente qual dos elementos seria responsável por sua execução na obra. Cabe ao analista escolher seu ponto de vista para então determinar o que é seu texto-fonte e qual é seu texto adaptado. Relembro também que neste trabalho trato como original o texto em prosa traduzido por Carone e como adaptação a história em quadrinhos.

Essa decisão parte da necessidade de definição de um objeto de estudo e dos interesses desta pesquisa em comparar os meios pelos quais o discurso é enunciado. Pela comparação ressaltam-se alguns aspectos que diferem entre um meio e outro.

Na obra de Kuper, percebe-se aceleração narrativa em relação ao texto-fonte. Ou seja, os atos narrativos sucedem-se uns aos outros em maior velocidade do que no texto em prosa. Pode-se perceber isso pelas omissões, pelo menor espaço narrativo para algumas passagens e pelos quadrinhos que contêm, ao mesmo tempo, o final de uma cena e o início da seguinte.

Conseqüências disso: algumas atitudes, a maior parte delas relativa ao sofrimento e à dificuldade de Gregor em agir de determinado modo – cobrir o canapé com o lençol e girar a chave na porta, por exemplo – é atenuado na HQ, pois se desenvolvem por menos tempo na interação do leitor com a obra, podendo parecer-lhe, portanto, menos significativo.

Isso acontece pela eliminação de grande número de funções catálises. Os núcleos são recuperados, mas as catálises, mais atreladas ao discurso – e por consequência ao enredo – de cada um dos meios, são descartadas na hora de adaptar ou são incorporadas ao desenho.

Quanto aos temas importantes, acredito que há leituras atenuadas na obra de Kuper: os temas das portas e da força simbólica do número três, apontados por Nabokov, são uma leitura quase forçada na HQ. O embate entre o sentimento do homem e o instinto do inseto é bastante diluído também, tornando-se difícil praticar essa leitura na versão adaptada do texto de Kafka. Ressalte-se também a pouca importância que o quadro com a foto da mulher vestida em peles tem na adaptação.

A categoria de narrador em HQ assume um papel misto: é ao mesmo tempo o enquadramento da imagem e as palavras que acompanham essa imagem. A escolha de não usar palavras – ou não usar imagens – em um quadrinho é opção narrativa do autor. Como no início do primeiro capítulo da adaptação, em que Kuper usa somente um texto bastante similar ao texto traduzido por Carone (quadrinho sem desenho); e o final da mesma primeira parte, com desenhos de Gregor caindo desmaiado dentro de seu quarto (quadrinho sem texto)⁵⁴.

A indicação de Kuper de que determinado quadrinho, por exemplo, trata-se de memória de Gregor é feita pelo formato do quadrinho e pelo conteúdo menos realista e mais simbólico das imagens. No texto em prosa a entrada nas memórias do personagem dá-se por meio do discurso direto que se caminha à lembrança de modo sutil. A sutileza do quadrinista é dar ao quadrinho outra forma. O estilo onírico e mais livre adotado por Kuper nessas ocasiões não tem correspondente no

⁵⁴ Ver 5.1.1.

texto em prosa, a se considerar a técnica narrativa. É o tipo de acréscimo que serve para valorizar a criação da adaptação como obra em quadrinhos.

Grande parte dos índices narrativos é recuperada não pelo texto parafraseado em recordatório ou balão de fala, mas por características próprias do meio história em quadrinhos: estilo de traço, formato do requadro, espessura da sarjeta, códigos extraquadrinísticos. Esse tipo de aplicação dos índices já demonstra um bom trabalho com as peculiaridades do meio da adaptação. Pois um texto ilustrado não é uma história em quadrinhos. A HQ desenvolve sua narrativa essencialmente pela imagem, cabendo ao texto, em grande medida – mas não apenas – os discursos dos personagens e narrador.

O estilo seco e direto de Kafka é desmontado pela apresentação que tende ao caricato e com muita sombra no traço de Kuper. Essa escolha de traço, porém, recupera um índice de pouca luz e de asfixia. O texto da adaptação, entretanto, segue o mesmo tom que tem o texto em prosa. Kuper cria balões de fala específicos para cada um dos personagens da história. Não se percebe a preocupação no texto-fonte traduzido por Carone em marcar uma voz diferente para cada um dos personagens.

Kuper também faz uma recuperação de elementos pertinentes à obra de Kafka, mas com pouco destaque no texto em prosa de *A metamorfose*, como as autoridades gigantescas e a passagem do tempo. Tais elementos justificam-se no contexto da abrangência obra do autor tcheco, embora não estejam claramente presentes em *A metamorfose*.

Um tema que considero importante no texto-fonte e que está ausente no trabalho de Kuper é o humor kafkiano. Um índice desse humor poderia ser alguns gestos e expressões de representação caricata na HQ, mas como essa representação é constante, não há efeito de humor. As ações cômicas na obra são

ridículas pela situação em si. Como a adaptação tem sua narrativa bastante próxima a do texto em prosa, as situações são as mesmas, mas as descrições do texto em prosa são ainda mais patéticas.

A mudança da perspectiva do narrador de onisciência seletiva para onisciência não é marcada na HQ. Portanto, para obter os efeitos que Kafka consegue com esse tipo de narração, Kuper precisa usar do estilo do traço e da caracterização dos personagens e ambientes. Ou seja, transforma o movimento de afastamento do narrador, que é do nível narrativo, em índices – nível funcional.

Tais alterações nos estamentos nos quais a narrativa pode ser dividida são bastante naturais na transição da linguagem entre dois meios diferentes. McFarlane propõe a classificação entre elementos que devem ser adaptados e que devem ser mantidos na criação de obra adaptada⁵⁵. Penso que o índice, por ser um tipo de elemento bastante amplo, se dá a esse tipo de alteração. Ele marca determinado “espírito” da narrativa. Porém, como no exemplo do narrador de *A metamorfose*, alguns efeitos de funções e da relação entre níveis podem ser recuperados pelo acréscimo de índices na adaptação.

Essa ‘metamorfose’ dos elementos da narrativa é integrante do movimento de transformação de um enredo em outro. A alteração dos enredos é essencial para manter a história. Na metamorfose da linguagem pode-se entender um pouco melhor a metamorfose de Kafka, as formas narrativas da prosa ficcional e da história em quadrinhos.

⁵⁵ Ver 2.3.

REFERÊNCIAS

LIVROS

- ADORNO, Theodor W. Anotações sobre Kafka. In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. P. 239-270.
- ANDERS, Günther. *Kafka: pró e contra - Os autos do processo*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise Estrutural da Narrativa: Pesquisas semiológicas*. Tradução: Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1971. P.18-58.
- BENJAMIN, Walter. Kafka - a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.. p. 137-164
- BIBÉ – LUYTEN, Sonia. *O que é história em quadrinhos*. São Paulo: Nova Cultural, 1984.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: Os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995. p. 427-441.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emece, 1960.
- CALASSO, Roberto. *K*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo, PIGNATARI, Décio (orgs.). *Mallarmé*. Tradução: Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CAMPOS, Haroldo. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2004.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução: Ari Roitman e Paulina Watch. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

CANETTI, Elias. *O outro processo: As cartas de Kafka a Felice*. Tradução: Herbert Caro. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

CAPPELLARI, Márcia Schmitt Veronezi. *A imagem digital ligando a história em quadrinhos ao cinema: da seqüência ao movimento*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 27, 2004. Porto Alegre. Disponível em:

<<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/18222>> Acesso em 14 de julho de 2007.

CARONE, Modesto. *Um autêntico conto de natal*. Disponível em:

<<http://biblioteca.folha.com.br/1/17/1995102202.html>> Acesso em 24 de fevereiro de 2007.

CHINITA, Francisco. *Curso de Banda Desenhada*. Disponível em:

<<http://www.chinitarte.com/>> Acesso em 20 de maio de 2007.

CIRNE, Moacy. *Para ler os quadrinhos: Da narrativa cinematográfica à narrativa quadrinizada*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *BUM! A explosão criativa dos Quadrinhos*. 5 ed. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis: Vozes, 2000.

_____. *Quadrinhos, memória e realidade textual*. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 27, 2004. Porto Alegre. Disponível em:

<<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/18229>> Acesso em 14 de julho de 2007.

CORTAZAR, Julio. *O jogo da amarelinha*. 6 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 1999.

DACANAL, José Hidelbrando. *A realidade em Kafka*. In: _____. *A realidade em Kafka*. Porto Alegre: Movimento, 1973. p. 43-68

D'OLIVEIRA, Gêisa Fernandes. *Os limites da representação da imagem nos quadrinhos: uma leitura foucaultiana das HQs*. In: IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom. 30 de agosto a 3 de setembro de 2004. PUC do Rio Grande do Sul Porto Alegre. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/18219/1/R1034-1.pdf>> Acesso em 14 de julho de 2007.

DURAÑONA, Léo. *Kafka em quadrinhos*. São Paulo: Press Editorial, 1987.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução: Teresa Ottomi. 2 ed. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 2002.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca*. Tradução: Lúcia Nagib. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte seqüencial*. Tradução: Luis Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Narrativas gráficas*. Tradução: Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir Livraria, 2005.

ENTLER, Ronaldo. *O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa*. In Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 27, 2004, Porto Alegre. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/18382>> Acesso em 14 de julho de 2007.

FLUSSER, Vilém. *Esperando por Kafka*. Disponível em: <<http://paginas.terra.com.br/arte/dubitoergosum/arquivo11.htm>>. Acesso em: 26 de janeiro de 2007.

FRANCO, Edgar Silveira. *Histórias em quadrinhos e hipermídia: uma experiência de criação utilizando a hibridização de linguagens*. In: Congresso Brasileiro de Ciências Da Comunicação, 27, 2004. Porto Alegre. Disponível em:

<<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/18225>> Acesso em 14 de julho de 2007.

GALCERÁN, Mónica Maria. *Sobre a problemática do espaço e da espacialidade nas artes plásticas*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1981.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. Tradução: Álvaro Cabral. 16.ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.

GUIMARÃES, Edgar. *Integração texto/imagem na história em quadrinhos*. In Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 26, 2003, Belo Horizonte. Disponível em:

<<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/5100>> Acesso em 14 de julho de 2007.

_____. *Linguagem e metalinguagem na história em quadrinhos*. In Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25, 2002, Salvador. Disponível em:

<<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/19045>> Acesso em 14 de julho de 2007.

HELBO, André (org.) *Semiologia da representação: Teatro, televisão, história em quadrinhos*. São Paulo: Cultrix, 1975.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (Volume 2). Tradução: J. Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

_____. *A metamorfose*. Tradução: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2004.

_____. *A metamorfose*. Adaptação e ilustração: Peter Kuper. Tradução: Cris Siqueira. São Paulo: Conrad Editora, 2004.

_____. *Cartas aos meus amigos*. Tradução: Oswaldo da Purificação. São Paulo: Nova Época Editorial, s/d.

_____. *Desista! e outras histórias*. Adaptação: Peter Kuper. Tradução: Albino Poli Jr. Porto Alegre: L&PM Editores, 1995.

_____. *Narrativas do espólio*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O cavaleiro e o Balde*. Tradução: Modesto Carone. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/17/1995102201.html>> Acesso em 26 de fevereiro de 2007.

_____. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Tradução: Modesto Carone.

_____. *O veredicto / Na colônia penal*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Um artista da fome / A construção*. Tradução: Modesto Carone. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense. 1987.

_____. *Um médico rural*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução: Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Vera Mourão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Os testamentos traídos*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1994.

LINIERS. *Macanudo n. 3*. 3 ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2007.

LITERATURA da imagem. Biblioteca Salvat de grandes temas, vol.57. Salvat Editores do Brasil: Rio de Janeiro, 1979.

LÖWY, Michael. *Franz Kafka: Sonhador insubmisso*. Tradução: Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

MAGALHÃES, Lucas Albergaria de. O espaço como construtor da narrativa nas histórias em quadrinhos. Intercom Sudeste 2006 **XI Simpósio de Ciências da Comunicação na Região Sudeste** Ribeirão Preto, SP – 22 a 24 de maio de 2006. Disponível em:

<<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/bitstream/1904/19372/1/Lucas+Magalhães.pdf>> Acesso em 14 de julho de 2007.

MAIROWITZ, David Zane, CRUMB, Robert. *Kafka de Crumb*. Tradução: José Gradel. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

MANDELBAUM, Enrique. *Franz Kafka: Um judaísmo na ponte do impossível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Tradução: Hércio de Carvalho e Marisa Nascimento Sole. São Paulo: Makron books, 2005.

_____. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: Makron Books, 2005.

McFARLANE, Brian. *Novel to film: An introduction to the theory of adaptation*. Oxford, Claredon Press, 1996.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução: Décio Pignatari. 11 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

MERTEN, Luiz Carlos. *Cinema: Um zapping de Lumière a Tarantino*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora, 1995.

MOURA, Susan Blum Pessoa de. O Castelo – um jogo. In *Fragmenta*, Florianópolis, n. 23, p. 111-123, jul./dez. 2002.

MOYA, Álvaro (org). *Shazam!* 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NABOKOV, Vladimir. *The metamorphosis*. Disponível em:

<http://victorian.fortunecity.com/vermeer/287/nabokov_s_metamorphosis.htm>

Acesso em 19 de abril de 2007.

NIETZSCHE, Friederich Wilhelm. *A origem da tragédia*. Tradução: Peter Klaus Ivanov. 5.ed. São Paulo: Centauro Editora, 2004.

PASCAL, Roy. *Kafka's narrators: A study of his stories and sketches*. Cambridge University press, 1982.

PELLEGRINI, Tânia. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

PIGNATARI, Décio. *Informação linguagem comunicação*. 25 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

RAMOS, Paulo. *Histórias em quadrinhos: um novo objeto de estudos*. Disponível em: <<http://gel.org.br/4publica-estudos-2006/sistema06/563.pdf>> Acesso em 14 de julho de 2007.

RICHTER, Liselotte. "O mito de Sísifo": o ensaio sobre o absurdo. In: CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Lisboa: Editora Livros do Brasil.

RIVIÈRE, François. *Kafka*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SARAMAGO, José. *Todos os nomes*. São Paulo: Planeta De Agostini, 2003.

SARTRE, Jean Paul. *Situations I: ensaios críticos*. Paris: Gallimard, 1947.

SCLIAR, Moacyr. *Leopardos de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SILVA, Nadilson M. da. *Elementos para a análise das histórias em quadrinhos*. In Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 24, 2001, Campo Grande. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/5093>> Acesso em 14 de julho de 2007.

SOSSÉLLA, Sérgio R. K. *metamorfose & metanóia*. Paranavaí: Edição de autor, 1992.

STRACCIA, Carlos. *Literatura e TV: discutindo o conceito de adaptação*. In Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 25, 2002, Salvador. Disponível em: <<http://reposcom.portcom.intercom.org.br/dspace/handle/1904/18726>> Acesso em 14 de julho de 2007.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 7 ed. José Olympio Editora: Rio de Janeiro, 2005.

WALLACE, David Foster. Some remarks on Kafka's funniness. In: *Consider the lobster and the others essays*. New York: Little, Brown and Company, 2005.

DISSERTAÇÕES

ANDRAUS, Gazy. *Existe o quadrinho no vazio entre dois quadrinhos? (ou: o Koan nas histórias em quadrinhos autorais adultas)*. São Paulo: 1999. Dissertação de mestrado, UNESP.

ARCO E FLEXA, Rodrigo N. *Super-heróis da Ebal – A publicação nacional dos personagens dos 'comic books' dos EUA pela Editora Brasil-América (EBAL), década de 1960 e 70*. São Paulo: 2006. Dissertação de mestrado, USP.

PIVOVAR, Altair. *Escola e história em quadrinhos: um agon discursivo*. Curitiba: 2007. Dissertação de doutorado, UFPR.

SCHNAIDER, Sandra A. *Um passeio pelos espaços de O Processo de Franz Kafka e O Quietos Animal da Esquina de João Gilberto Noll*. Curitiba: 2003. Dissertação de mestrado, UFPR.

SOETHE, Paulo A. *Ethos, corpo e entorno em Derr Zauberberg e em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: 1999. Tese de doutorado, USP.

REVISTAS E PERIÓDICOS

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. Kafkanianas I. *Folha da Manhã*, São Paulo, 18/09/1952

_____. Kafkanianas II. *Folha da Manhã*, São Paulo, 24/09/1952

_____. Kafkanianas III. *Folha da Manhã*, São Paulo, 30/09/1952

CULT, Ano 10, São Paulo: Editora Bregantini, n.111, março de 2007. p. 43-63.

ENTRELIVROS, Ano 3, São Paulo: Editora Duetto, n. 27, julho de 2007, p. 22-43.

FOLHA DE SÃO PAULO, São Paulo, 19 de maio de 2007, Folhinha, p.8.

GROO, São Paulo: Editora Abril, n.1, maio de 1990. p.10.

LÍNGUA PORTUGUESA, Ano 2, São Paulo: Editora Segmento, n.18, abril de 2007. p.22-27.

SANDMAN, New York: DC Comics, n.3, outubro de 1996. p.4.

FILMES

ABAIXO o amor, de Peyton Reed. 20th Century Fox: 2003. 1 DVD (94 min.): son., cor; 12mm. DVD.

CIDADE de Deus, de Fernando Meireles. Lumière/Miramax Filmes: 2002. 1 DVD (135 min.): son., cor; 12mm. DVD.

FESTIM DIABÓLICO, de Alfred Hitchcock. EUA: Universal, 1948. 1 DVD (78 minutos): son., color.; DVD NTSC.

KAFKA. Steven Soderbergh. EUA: Condor Vídeo, 1992. 1 videocassete (105 min.): son., color. ; 12 mm. VHS NTSC

O GABINETE do Dr. Caligari, de Robert Wiene. Continental: 1919. 1 DVD (53 min.): p&b; 12 mm. DVD NTSC.

O PROCESSO, de Orson Wells. Videolar: 1963. 1 DVD (120 min.): son., p&b; 12mm. DVD NTSC.

APÊNDICE 1

1. APLICAÇÃO DO MODELO NA ANÁLISE DE 'DESISTA!'

Apresento aqui a análise comparativa entre o texto em prosa de Kafka – na tradução de Modesto Carone – e adaptação no formato de história em quadrinhos – por Peter Kuper. Escolhi *Desista!* por se tratar de uma obra curta, tanto na tradução em prosa quanto na adaptação em quadrinhos, com menor quantidade de texto em relação a *A Metamorfose*. Isso possibilitou que se fizesse uma análise de todos os quadrinhos da adaptação de Kuper e os comparasse ao texto, ressaltando suas diferenças e semelhanças.

1.1. Texto em Prosa

Desista!

Era de manhã bem cedo, as ruas estavam limpas, eu ia para a estação ferroviária. Quando confrontei um relógio de torre com o meu relógio, vi que já era muito mais tarde do que havia acreditado, precisava me apressar bastante; o susto dessa descoberta fez-me ficar inseguro no caminho, eu ainda não conhecia bem aquela cidade, felizmente havia um guarda por perto, corri até ele e perguntei-lhe sem fôlego pelo caminho. Ele sorriu e disse:

- De mim você quer saber o caminho?
- Sim – eu disse –, uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo.
- Desista, desista – disse ele e virou-se com um grande ímpeto, como as pessoas que querem estar a sós com seu riso.

Franz Kafka, traduzido por Modesto Carone
(Narrativas do Espólio, Companhia das Letras, 2002, p. 209)

1.2. Análises Gerais de 'Desista!'

Sinopse do texto: um homem se descobre em atraso, corre em desespero, perde-se, pede informações para um policial, que se nega a responder.

Narrador: Primeira pessoa, narrador personagem.

Personagens: um homem que se descobre em atraso e um guarda autoritário.

Espaço: Cidade não nomeada.

Tempo: embora a conte no passado, o próprio narrador se surpreende com alguns acontecimentos da narrativa, como se ela fosse em tempo presente.

Enrique Mandelbaum comenta que uma leitura possível do texto se dá quando o leitor se confunde com o personagem-narrador. Por exemplo, enquanto o personagem não acha o caminho que procura, o leitor não encontra o sentido do texto que leu:

Nós [leitores], ao final do texto, ficamos tão desorientados quanto o personagem principal no transcorrer da cena narrada. E se insistirmos em perguntar para o narrador a respeito do melhor caminho para compreensão do texto, ouviremos dele, em nossas aproximações, respostas próximas àquela do guarda: "De mim você quer saber o caminho?". E se, mesmo assim, o apertarmos ainda mais, então o nosso narrador parecerá exclamar: "Desista, desista". (MANDELBAUM, 2003, p. 9)

O texto desenvolve-se em uma narrativa contínua e transcorre em curto período de tempo não marcado. A essas características soma-se o curto formato do texto que se apresenta assemelhado a textos normalmente tido como "textos morais" como a parábola, o ditado ou o provérbio.

Quanto aos temas kafkianos recorrentes, têm-se aqui representadas as autoridades injustas e ineficientes, a subordinação inalienável de um ser mais fraco a um poder superior, o descompasso entre o sistema vigente (o relógio da torre) e o personagem principal do conto (seu próprio relógio), o prazer da autoridade em apresentar-se poderosa, o estrangeiro, o desconhecimento do espaço (“[...] eu ainda não conhecia bem aquela cidade [...]).

1.3. Análise Formal do Texto em Prosa

Separei o texto em duas seqüências: O Atraso – começa em “Era de manhã...” e vai até “...fôlego pelo caminho.” – e O Diálogo – que começa em “Ele sorriu e...” e termina em “... o seu riso”. Essas duas seqüências serão subdivididas em suas funções cardinais e catálises.

1.3.1. Os núcleos da seqüência O Atraso

Aqui serão identificados os núcleos (ou funções cardinais) e suas catálises. O primeiro núcleo é ‘Eu ia para a Estação Rodoviária’. São catálises aqui ‘Era de manhã bem cedo’ (localiza temporalmente); nas ruas limpas e vazias (caracteriza o espaço ao redor). É função o deslocamento do personagem e índice as informações de que o personagem está só.

O segundo núcleo ‘vi que era mais (...) tarde do que havia acreditado’, é possível perceber aqui índices de incerteza e espanto. Como catálises: ‘Quando confrontei o relógio da torre com meu relógio’ (descrição do espaço – há uma torre com relógio -, descrição do personagem-narrador – tem um relógio -, preparação da ação posterior, marca de diferença entre o meio e o personagem

– seus relógios ‘discordam’); muito (intensificador para ‘mais tarde’); precisava me apressar bastante (consequência da descoberta que justificará a atitude posterior e dá importância ao fato do segundo núcleo). É função o descobrir-se em atraso.

O terceiro núcleo é ‘...essa descoberta fez-me ficar inseguro no caminho...’. Como catálises apresentam-se ‘o susto dessa’ (motivador da insegurança, demonstração do atual aspecto psicológico do personagem-narrador e preparação para o próximo núcleo); ‘eu ainda não conhecia bem aquela cidade’ (caracterização do personagem, justificativa dos núcleos anteriores, marca de desconhecimento do espaço e de ser estranho àquele lugar). Agir sem segurança de suas atitudes é a função. A partir do núcleo também se reforça o índice indicado na seqüências anteriores: a insegurança do personagem.

O quarto núcleo: ‘corri até ele [guarda] e perguntei-lhe pelo caminho’. A função aqui é a pergunta. O ‘corri’ é índice da pressa – ele está atrasado. As catálises: felizmente (alívio do personagem-narrador, marca de presentificação da narrativa); ‘havia um guarda’ (identificação do personagem, retomado pelo pronome, cataforicamente, no núcleo, marcação de espaço e também índice de segurança); ‘por perto’ (referência espacial e marca de proximidade – que era quebrada em seguida); ‘sem fôlego’ (estado físico do personagem-narrador, marca do empenho dele em conseguir chegar a tempo).

Nessa primeira seqüência apresenta-se o personagem, o ambiente, o problema (seu atraso), as consequências disso (seu desespero, a correria, o estar perdido) e uma esperança que aparece justamente no quarto dos sete núcleos que perfazem o total da divisão proposta, ou seja, na metade. A palavra “felizmente”, enche de esperança o narrador (e o leitor, se seguirmos a leitura

de Mandelbaum), e ele parece esquecer-se que a história já aconteceu, que ela é contada no passado ("Era uma manhã bem cedo...").

1.3.2. Os núcleos da sequência O Diálogo

O quinto núcleo (primeiro desta sequência) é 'sorriu e disse' – o índice é de esperança de solução. As catálises são 'ele' (marca de texto de retomada do personagem guarda); – De mim você quer saber o caminho? (marca extratextual de diálogo – travessão -, marca oral de diálogo por meio da função fática, marca prévia de ironia, manutenção das expectativas e da tensão narrativa). A função aqui é a resposta do guarda, que propõe uma outra pergunta.

O sexto núcleo (segundo desta sequência) é 'Sim – eu disse'. É catálise todo o restante do diálogo 'uma vez que eu mesmo não posso encontrá-lo (marca de diálogo, pois o homem atrasado explica ao guarda novamente, justifica seu pedido, em uma espécie de *mea culpa*, manutenção da tensão a se resolver, preparação para a próxima fala). A função só é resolvida no nível do actantes: o personagem perdido e assustado continua aguardando a solução ara seus problemas.

O sétimo núcleo (ou terceiro de O Diálogo) 'Desista (...) disse ele e virou-se'. As catálises são 'desista' (reforço e reiteração da ordem); 'com grande ímpeto' (descrição do movimento); como as pessoas que querem estar a sós com seu riso (uma comparação, fecho da narrativa, representação física de um estado psicológico do guarda). O fechamento aqui se dá em dobro: o virar às costas a situação e as palavras de 'Desista! Desista!'.

Esses três núcleos finais desenvolvem um diálogo de funções reiterativas e fáticas, com exceção da ordem do guarda (desista). Aqui o texto chega ao seu ponto final, há a elevação para o clímax (a pergunta ao guarda), sua suspensão pelas duas respostas seguintes e sua não solução na última frase.

1.4. Análise Geral da História em Quadrinhos

Tudo o que foi dito quanto a sinopse, tempo, narrador, espaço e personagens em 1.2. também é válido aqui. A confusão apontada por Mandelbaum está esmaecida aqui, pois ao vermos os personagens desenhados não desvencilhamos o narrador do personagem, pois seu rosto desenhado não nos deixa esquecer que está ali e quem ele é. A impressão que podia ser conseguida na visualização da leitura do texto em prosa não é possível na visão da HQ.

Os temas kafkianos recorrentes apontados em 1.2. também estão presentes na adaptação em quadrinhos. A narrativa contínua que acontece em um curto período de tempo é marcada nominalmente em meia hora na HQ. Ambas as obras são consideradas de curta duração em seus campos artísticos: o texto original de Kafka de, aproximadamente, meia página e a história de Kuper, em quatro páginas.

1.4.1 Análise formal da história em quadrinhos

Farei aqui uma descrição pormenorizada, quadrinho a quadrinho, da adaptação de Peter Kuper para *Desista!*. A cada página, esse quadrinhos serão

analisados em conjunto uns com os outros e em relação às demais páginas da HQ.

PRIMEIRA PÁGINA: na página de abertura da narrativa vê-se o título da história. O título mantém as formas e a coerência visual do restante do cenário, com a mesma angulação de apresentação dos prédios do primeiro quadrinho. Está escrito em letras garrafais "Give it up!" (Desista!, em inglês – língua original da adaptação de Peter Kuper).

Primeiro quadrinho: plano aberto, *plongée*.

Um homem caminha pela calçada e olha para o relógio em seu pulso. Segura uma maleta com a outra mão. O cenário apresentado tem vários prédios e uma rua com três pistas. Esses elementos sugerem um grande centro urbano. Os índices da narrativa apresentam-se pelo estilo do traço e pelos elementos que compõe cada um dos quadrinhos. Nenhum outro personagem além do homem citado



acima é visto. O texto entra em caixas de texto pretas, com tipos brancos: "Era de manhã muito cedo,|⁵⁶ as ruas estavam limpas e desertas,| eu caminhava rumo à estação."|

Segundo quadrinho: close, *contraplongée*. Personagem-narrador olha para seu relógio de pulso (que marca 8 horas). O desenho do seu rosto demonstra surpresa e apreensão. As marcas pontiagudas que 'recortam' o quadrinho à

⁵⁶ O símbolo | representará o final da caixa de texto.

esquerda e também sombreiam a manga do casaco do personagem-narrador são um código extraquadrinístico, que representa justamente espanto, assombro, surpresa. Ao fundo de cena, vê-se um prédio. O desenho do rosto do personagem-narrador está dividido ao meio: a metade esquerda é



completamente preta, com traços correspondentes aos da direita em branco, montando uma espécie de meio-rosto em negativo. O olho direito foi substituído por um relógio (marca 9 horas). O chapéu do personagem-narrador ultrapassa o limite superior do entrequadro e 'invade' o 1º quadrinho, assim como a mão direita invade o

terceiro. O texto começa na borda superior: "quando comparei o relógio da torre com o meu,| percebi que era bem| mais| tarde do que pensava."| A primeira caixa de texto fica no limite do entrequadro; a segunda e a terceira na aba do chapéu do personagem-narrador; e a quarta também invade o primeiro quadrinho.

Terceiro quadrinho: Plano aberto, lateral. Esse quadrinho é mais largo que o



recorte da página. O fundo do quadrinho é todo preto, a silhueta do homem é branca e está em posição de corrida. Há um outro código extraquadrinístico aqui que marca movimento (os

traços próximos aos pés do personagem-narrador), que pode ser entendido como um índice pela terminologia de Barthes. O personagem-narrador está de

boca aberta. O texto fica próximo à borda superior e diz: “e que precisava me apressar.”

Esses três quadrinhos formam essa primeira página. O primeiro deles ocupa mais da metade do espaço da página, como é comum em quadros de abertura de histórias em quadrinhos, pois normalmente, e é esse o caso, portam o título da história consigo. O segundo quadrinho entra à esquerda da página, como convém à leitura ocidental. Porém, o primeiro quadrinho se encerra do lado direito, próximo a um terço da altura do segundo, o que poderia indicar a leitura do terceiro quadrinho, pois ele fica logo abaixo do primeiro, e não do segundo. Tal efeito é compensado, pois o segundo quadrinho sobressai-se aos outros dois. Graças à “invasão” do segundo quadrinho nos outros dois, tem-se a impressão que ele está à frente.

Nesta página temos um homem que descobre estar pelo menos uma hora em atraso, se assusta com a situação e corre para tentar diminuir seu atraso.

SEGUNDA PÁGINA: O personagem-narrador está no centro da página, representado com quatro pernas e três cabeças. Por trás dele, saem cinco estradas, que servirão como recorte para os quadrinhos desta página. Kuper se aproveita da “virada” da página, momento própria para revelações e surpresas.

O corte gráfico implica necessariamente um corte espaço-temporal: o corte que impulsiona toda e qualquer narrativa quadrinhística. Este impulso se torna maior, se torna mais concreto, no último corte de uma página ímpar, possibilitando, se for o caso, uma surpresa qualquer na continuidade temática da estória. (CIRNE, 2000, p. 82-83, grifo meu)

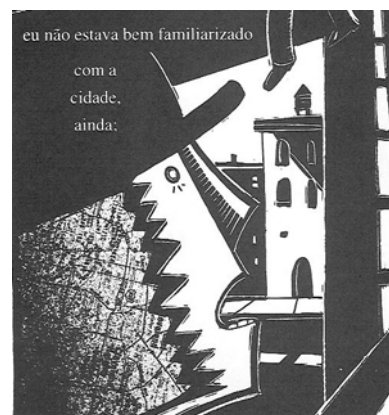


Primeiro quadrinho: é formado na esquerda superior e mostra prédios. É atravessado por uma das pistas que se origina no centro da página, porém tal pista não cria divisão no quadrinho. Uma das cabeças do personagens olha em direção a esse quadrinho. O texto é apresentado entre a estrada que atravessa o quadrinho e a próxima, que lhe serve de borda. Diz: "O choque dessa descoberta| me faz sentir| inseguro| sobre o caminho.|" os vários caminhos são índices de incerteza.

Segundo quadrinho: está no canto superior direito e apresenta também um conjunto de prédios. Outra das cabeças do personagem-narrador olha diretamente para o quadrinho, como se estivesse à frente dele. Novamente o índice aqui é o da incerteza.



Terceiro quadrinho: à esquerda, baixo. Close no personagem, enquadramento lateral. O personagem-narrador está de olho arregalado e boca aberta. As mesmas marcas pontiagudas (como no segundo quadrinho da primeira página) aparecem em seu rosto. Completa o desenho da cabeça um mapa de ruas de uma cidade. No cenário, mais prédios. O entrequadro é feito com duas ruas: uma que vai ao



personagem-narrador no centro da página e outra que cria parte do cenário do quarto quadrinho nesta página. O texto está na parte superior do quadro e

desce até o chapéu do personagem-narrador: “eu não estava bem familiarizado| com a| cidade,| ainda;|”.



Quarto quadrinho: plano aberto. Um homem de quepe caminha, está de costas. Vê-se seu corpo inteiro. O cenário continua composto por prédios, ruas e calçadas. Justamente na calçada, após os passos desse homem de quepe, entra o texto: “felizmente,| havia um| policial| por perto;|”

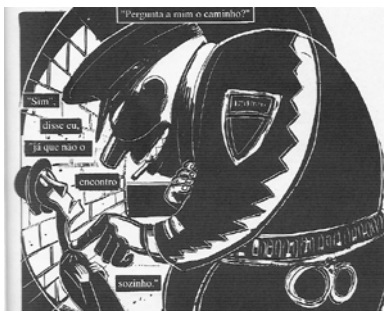
O personagem-narrador está inseguro quanto a qual caminho seguir. Kuper demonstra isso na representação do personagem-narrador com três cabeças (como se olhasse em várias direções). Aqui age um código extraquadrinístico: a representação sucessiva de partes do corpo em um mesmo quadro representa movimento. O mesmo código que deve ser compreendido para a compreensão das pernas se mexendo, procurando para aonde ir, indecisas. Em um requinte estético, Kuper usa as estradas para dividir a página e demarcar os quadrinhos. Muitos caminhos se apresentam, existe todo um mapa de opções, mas o personagem-narrador, assustado, é incapaz de encontrar o caminho que o interessa. A esperança se apresenta na forma de um policial próximo a ele. Somam-se o atraso e o estar perdido. O impacto dessa mescla de página inteira com página dividida em quadros acontece no ato da virada de página pelo leitor, um recurso habitual da linguagem das HQs. Ao virar a página o leitor encontra o personagem-narrador no meio de vários caminhos, olhando para várias direções, perdido e confuso. A função dessa página só pode ser entendida no nível das ações do personagem: ele é o homem que se perde e precisa de informação.

TERCEIRA PÁGINA: o corpo do policial ocupa a maior parte da página. Ao lançar os olhos sobre esta página, o leitor já é capaz de inferir o domínio daquele sobre o espaço ficcional.



Primeiro quadrinho: à esquerda, na parte superior. O guarda é apresentado de costas, o homem ergue a mão, como quem pede a palavra (vê-se o relógio do personagem-narrador: são 8h30). O enquadramento é a partir dos ombros; o personagem-narrador apresenta uma feição tranqüila. O guarda fuma. O texto vem da parte superior do quadrinho. Nas caixas de texto: "corri para ele| e| ofegante|". O texto prossegue em um balão de fala, muito semelhante às caixas de texto: "perguntei o caminho"|.

Segundo quadrinho: na parte superior, à esquerda. Não há bordas visíveis; vê-se somente um policial enorme, gordo, rosto redondo e olhos ameaçadores que olha para trás e está em uma posição de quem começa a virar o corpo. Sua silhueta desenhara parte do terceiro quadrinho, como se se fundisse a ele. O texto está em caixas de texto em suas costas: "ele sorriu e disse:|"



Terceiro quadrinho: plano médio. Ocupa, aproximadamente, dois terços da página. Um enorme policial, com dentes serrilhados, põe o dedo na garganta do personagem atrasado. Vêem-se as algemas no cinto do policial. O personagem atrasado

olha para ele erguendo a cabeça, olhos esbugalhados, mãos junto ao corpo, como se segurasse o próprio peito. A caixa de texto acima do policial diz: "pergunta a mim o caminho?|". Na caixa de texto acima do homem: "'Sim'| disse eu,| 'já que não o| encontro| sozinho.'|".

A esperança que apontava no final da segunda página é posta em dúvida ao final desta. O enorme policial é apresentado de forma nada simpática e prestativa. Gigantesco e monstruoso, intimida o pequeno personagem principal com um simples olhar. A insegurança do homem é percebida em seu texto, sempre entrecortado em várias caixas de texto, ao contrário do policial, com frases completas em cada caixa. A mescla entre os quadros e o policial já demonstra quem controla aquele ambiente. Afinal, seu próprio corpo é a divisão.

QUARTA PÁGINA: a resolução da história. Novamente o corpo do guarda dividirá os quadrinhos da página e novamente, Kuper aproveita os efeitos impactantes de uma virada de página.

Primeiro quadrinho: o rosto do guarda está em close e ocupa uma altura de aproximadamente dois terços da página. Seu braço esticado se transforma em uma estrada. O homem é representado pequeno, de costas para um muro, com uma luz circular sobre si, boca aberta, grandes olhos ainda mais arregalados que antes. Contrapõem-se os dentes serrilhados, o olhar amedrontador, os dedos em riste e a expressão de quem grita do policial. Essas características criam a idéia de intimidação. As caixas de texto, em tipos



maiores, saem diretamente da boca do policial: "Desista!| Desista!| disse ele,| e virou-se!".



Segundo quadrinho: pelo lado esquerdo, a borda é uma estrada (que é o braço do policial no primeiro quadrinho); pelo direito, é a perspectiva do chão que o homem está. A forma do quadrinho é trapezóide, como se houvesse um foco de luz sobre o policial, mostrando sua importância. Em um plano americano, lateral, vê-se o guarda de costas, sorrindo. As caixas de texto descem pela esquerda do quadrinho: "bruscamente,| como alguém| que quer ficar| a sós com seu| sorriso.|". O cenário apresenta prédios e ruas limpas e vazias.

Terceiro quadrinho: em um quadrinho bastante similar ao terceiro quadrinho da primeira página, vê-se a silhueta do homem correndo, de boca aberta e indicação de movimento (código extraquadrinístico). Aqui, ao contrário do quadrinho com o qual se assemelha, o fundo é branco e a silhueta do personagem em preto.



O policial aumentou de tamanho e intimidou o pequeno homem aos berros, negando-lhe informação. Impôs sua autoridade como poder constituído, como conhecedor do local frente ao estrangeiro, como detentor do conhecimento diante daquele que o desconhece. As marcas intimidadoras do guarda são seus dentes serrilhados e perigosos, seu tamanho, seu gesto agressivo.

1.5. Comparação Entre a Adaptação e o Texto em Prosa

Neste capítulo compararei algumas das informações mais relevantes levantadas nos capítulos anteriores. De um lado os dados procedentes da análise do texto em prosa e do outro da HQ.

1.5.1. Comparação entre os textos verbais apresentados

O texto verbal do conto está integralmente no quadrinho, salvo estas condições:

- a) algumas alterações lexicais, que acredito se deverem a diferenças na tradução. Enquanto Modesto Carone traduz a partir do original alemão, Albino Poli Jr. traduz a partir do inglês. Mas não considero muito significativas as alterações de um texto e outro, embora algumas palavras atenuem ou intensifiquem algumas situações. Por exemplo: “choque” em vez de “susto”, “sorriso” no lugar de “riso”, “eu caminhava rumo” em vez de “eu ia para”, “policial” e não “guarda”;
- b) a omissão de “rodoviária” adjetivando “estação” na HQ. Essa é uma informação a menos na HQ, que também talvez seja motivada por conta da tradução. Como no caso anterior, não considero tal omissão relevante, pois “rodoviária” traz uma marca de urbanidade ao texto e marca o destino para onde o personagem-narrador não vai até antes do final da narrativa;
- c) o acréscimo de “e desertas” para identificar as ruas na segunda caixa de texto do 1º quadrinho, na 1ª página.

Acredito que a força das imagens acabam por equilibrar as diferenças de 'força enunciatória' de cada palavra na HQ. O acréscimo do adjetivo insere um novo dado no texto. Embora nenhuma outra pessoa seja citada e se subentenda que não havia ninguém ao redor além do personagem-narrador e do guarda, o texto kafkiano original não afirma isso. Diga-se, porém, que esse acréscimo de Kuper é bastante pertinente ao universo de Kafka, e o fato daquele guarda ser a única pessoa capaz de ajudar o personagem-narrador intensifica a sua subordinação.

No conto de Kafka traduzido por Carone, existem três formas de apresentação gráfica do texto: o título, em negrito e centralizado; o texto narrado, justificado e sem marcas; e o diálogo, como o texto narrado, porém, com seu início designado por travessão. Todos esses formatos são uma convenção literária bastante tradicional.

Já na HQ, o título entra estilizado, com tipografia de volume, mantendo o padrão estético dos cenários do quadrinho em que aparece; o restante do texto aparecerá com tipos brancos em caixas retangulares pretas, com aspas marcando as falas dos dois personagens e tipos maiores identificando os gritos do policial (1º quadrinho da 4ª página); e um balão de fala, que marca o primeiro contato verbal entre os dois personagens (1º quadrinho da 3ª página). Porém, o balão de fala não é utilizado para o discurso direto, como é de praxe na linguagem das HQs.

Ainda na HQ, os textos do personagem-narrador têm suas frases divididas pelas caixas de texto, como se falasse/ pensasse com grandes pausas entremeando as frases. O que não acontece nas falas do guarda. Acredito que esse é um artifício utilizado por Kuper para marcar a insegurança do

personagem-narrador. Nem mesmo no balão de fala ele tem coragem de usar o discurso direto, tamanha a intimidação a que está submetido.

1.5.2. Omissões e acréscimos

Trato como original e texto-fonte o texto em prosa traduzido por Carone. Portanto, é em relação a ele que se dão as omissões e acréscimos.

A omissão da HQ fica por conta da “estação” sem o adjetivo rodoviária, já tratado no capítulo anterior. Os acréscimos são:

- a) o relógio do personagem-narrador ser de pulso;
- b) o personagem-narrador usar chapéu e portar uma pasta de mão;
- c) o cigarro do guarda;
- d) o personagem-narrador ser pequeno e magro;
- e) o policial ser grande, forte e com dentes serrilhados;
- f) o personagem-narrador ser posto contra um muro;
- g) os cortes na fala do personagem-narrador, por meio das caixas de texto;
- h) as horas marcadas nos relógios;
- i) os gritos do policial com o personagem-narrador;
- j) o adjetivo “desertas” para qualificar as ruas;
- k) o personagem-narrador corre assustado no final da HQ.

A opção *a* se justifica pela necessidade do quadrinista determinar o tipo do relógio, já que o mostra, diferentemente do texto escrito que pode apenas dizer “relógio”, sem especificar se é de bolso ou de pulso. A escolha de Kuper ainda dá ao leitor uma informação extra na terceira página. Quando o

personagem-narrador ergue a mão para chamar o guarda, a manga do casaco desce e vê-se o relógio, que marca 8h30. Como ele marcava 8h no momento em que o personagem-narrador descobre o atraso, sabe-se que ele esteve perdido por meia hora. E dá uma marca um pouco mais recente à obra, pois o relógio de bolso é pouco usual em nossa época.

A opção *b* trata da apresentação física de um personagem que não é descrito no texto original. Kuper, por usar um traço bastante estilizado, evita maiores detalhes do figurino do personagem-narrador. Irrelevante o personagem-narrador estar de chapéu e pasta, a não ser por criar uma marca de época. Época essa que, provavelmente, não seja a atual, quando pouco se usa chapéu. Os objetos de *a* e *b* carregam em si marcas de época, mas são incapazes de determinar uma única delas especificamente.

C não está no texto na versão de Carone para o texto de Kafka. Na HQ faz parte da caracterização do guarda. Quanto a *d* e *e*, Kuper se aproveita de representações corriqueiras em Kafka, nas quais as autoridades são enormes e fortes, enquanto os personagens subordinados a ela, pequenos e fracos. Essa é outra situação como *b*, na qual Kuper deve apresentar o personagem-narrador à visão do leitor, enquanto o texto em prosa desperta a visualização e quem 'veste' e 'desenha' o personagem é o leitor.

F é um cenário opressor. Kuper o usa como forma de reforçar a hostilização sofrida pelo personagem-narrador, o enredo é mantido, mas o sentido geral da narrativa se dobra à escolha de Kuper para o desfecho. A explicação para *g* e para *j* está no capítulo 6.5.1. sobre a comparação entre os textos.

No caso da letra *h*, ao optar por mostrar os relógios com a diferença de tempo, Kuper foi obrigado a mostrar horários. Como o texto diz "de manhã

muito cedo”, escolheu 8 horas no relógio do personagem-narrador, 9 no relógio da torre. Talvez o bem cedo pela manhã de Kafka possa indicar um horário ainda mais cedo que 8 horas. Mas o fato de algumas horas a mais (ou a menos) não inviabilizará a história, tão pouco a mudará substancialmente, tanto que essa informação não é núcleo, mas catálise⁵⁷.

Para o caso de *i*, Kuper, novamente como *b*, *d* e *e*, é obrigado a mostrar aos olhos do leitor o que a prosa mostra à imaginação. Se no texto em prosa o “Desista, desista” do policial pode ser entendido como um desdém pelo personagem, como um simples ato de arrogância, como um gracejo de alguém pouco prestativo, na adaptação em quadrinhos não sobram dúvidas: trata-se de uma agressão, de uma violência verbal, de uma ameaça contra o personagem-narrador. Ressalte-se que o sentido escolhido por Kuper está em sintonia com a temática de Kafka e pode ser apreendido de “Desista!”, mas restringe a variedade de interpretação da HQ em relação ao texto original em prosa. Kuper prepara toda a HQ para esse momento, e isso o torna tão marcado na história: o policial é enorme, domina os quadrinhos nas páginas, tem dentes serrilhados, olho de modo ameaçador etc.

No caso do item *k*, Kuper acresce uma ação final na narrativa. O personagem-narrador, assustado com a reação violenta do policial, corre para longe dali. Na HQ, por conta desse pequeno quadro, cria-se um esclarecimento maior da história, diferente da obscuridade habitual do texto kafkiano. Esse item representaria uma nova função cardinal (ou núcleo) e, se não muda o sentido original da história, confere-lhe uma variedade menor de significados. A ação da fuga também representa uma coerência de atitudes do personagem-narrador, como que ajudando a justificar a escolha feita no item *i*.

⁵⁷ Ver 1.3.1.

1.5.3. Comparação dos núcleos com os quadrinhos

| NÚCLEO | EQUIVALE EM QUADRINHOS |
|---------------|-------------------------------|
| primeiro | 1º q. (p.1) ⁵⁸ |
| segundo | 2º q. e 3º q. (p.1) |
| terceiro | 1º q., 2º q. e 3º q. (p.2) |
| quarto | 4º q. (p.2) e 1º q. (p.3) |
| quinto | 2º q. e 3º q. (p.3) |
| sexto | 3º q. (p.3) |
| sétimo | 1º q. e 2º q. (p.4) |

A divisão de ações por núcleo é:

1º núcleo – ir para Estação (1 ação do Personagem-narrador)

2º núcleo – ver/ comparar relógios e se apressar (2 ações do Personagem-narrador)

3º núcleo – assustar-se e perder-se (2 ações do Personagem-narrador)

4º núcleo – ver (o guarda), correr e pedir (informação) (3 ações do Personagem-narrador)

5º núcleo – sorrir e falar (2 ações do Guarda)

6º núcleo – responder (1 ação do Personagem-narrador)

7º núcleo – responder, virar-se e sorrir (3 ações do Guarda)

⁵⁸ A letra ‘q.’ indica qual o quadrinho e a letra ‘p.’ qual a página em que ele está.

Percebe-se que, aproximadamente, cada quadrinho acaba por receber uma ação. O 3º núcleo se estende com duas ações por três quadrinhos. Uma das ações é “perder-se”, e para representá-la Kuper lança mão de alguns recursos do meio HQ para retratar a situação

No 4º núcleo duas ações concentram-se num quadro (1º q., p.3): a imagem mostra o personagem perguntando – e apenas nesse momento há balão de fala –, enquanto a caixa de texto fala “corri para ele”].

No 7º núcleo há 3 ações no texto em prosa e uma quarta ação extra na HQ⁵⁹. O guarda responde (grita) no 1º quadrinho, e sorri de costas no 2º quadrinho da quarta página. A ação de virar-se está no entrequadro. Esse tipo de movimento percebido, como a justaposição da imagem lateral e da imagem de costas do guarda, caracteriza a arte seqüencial das HQs.

1.6. Conclusões

A análise empreendida tornou possível coletar alguns dados. Na apresentação desses dados nos capítulos anteriores já fiz uma pequena seleção de informações. O trabalho agora é selecioná-las ainda mais, usando como medida sua relevância para a comparação entre os meios proposta neste trabalho.

Os dados selecionados serviram de base para as conclusões apresentadas. Tais dados mostram que ambas as obras são curtas e de rápida leitura, têm os mesmos personagens, a narrativa é a mesma – exceção feita a um pequeno acréscimo de Kuper – e têm praticamente o mesmo texto verbal (ver 1.5.1.) e

⁵⁹ Sobre essa ação, ver o último parágrafo do capítulo anterior.

número de ações (ver 1.5.3.), o que torna as duas narrativas muito próximas e semelhantes quanto ao conteúdo.

Kuper recupera todas as catálises do texto em prosa (e são elas as maiores responsáveis pelo ritmo, caracterização e “clima” em uma narrativa) e acrescenta algumas outras. A parte visual pictórica – absolutamente inexistente em Kafka – é pouco trabalhada nessa adaptação. As catálises extras são mostradas pelas imagens da obra e se referem essencialmente à caracterização dos personagens e do ambiente (ver 1.5.2.). Os elementos em acréscimo não são alienígenas à obra de Kafka: autoridades de grande porte, ameaçadoras e severas; protagonistas encurralados, estrangeiros, dependentes e sem informação; ambiente desconhecido e labiríntico. Sua representação pictórica também não é descontextualizada da obra kafkiana, pois apresenta essas características tão típicas do autor por meio de desenhos.

Os núcleos (ou funções cardinais) do original estão todos na adaptação. Entretanto, nem sempre eles mantêm a leitura em aberto como no texto original, o que acarreta a diminuição das possibilidades de leitura de *Desista!* na sua versão em quadrinhos. Parte da obscuridade da obra de Kafka está em “obrigar” o leitor a fazer as escolhas, mantendo, por isso, alguns temas em aberto em seu texto. Kuper fez previamente algumas dessas escolhas, muitas vezes condicionado pelo formato visual das HQs. Por exemplo, a apresentação física dos personagens e da cidade escolhida por Kuper, leva o leitor a esperar um final agressivo como o da HQ. No conto, a reação do policial não é necessariamente agressiva. Claramente, perde-se uma possibilidade de leitura. Ressalto, porém, que a leitura de Kuper não é impossível para essa obra de Kafka, mas bastante plausível.

A perda acontece pelas características kafkianas de apresentar com linguagem muito objetiva e direta situações que se prestam a interpretações ambíguas. Na história de Kuper essas relações são mais explícitas.

Porém, como recuperação do conto a HQ funciona bem. Perde parte da amplitude de leitura, recupera muitos elementos importantes do original e contextualiza no conjunto da obra de Kafka a maior parte dos acréscimos que faz, a representação visual é coerente, a reprodução imagética está nos limites kafkianos.

Porém, é como história em quadrinhos que a obra perde. Ela se enquadra no caso que Scott McCloud chama de “história ilustrada”, pois as imagens repetem o conteúdo do texto verbal da história e pouco lhe acrescentam. Uma HQ bem executada apresenta equilíbrio entre *verbi* e *visual*. Para Eco:

[...] no âmbito do enquadramento, os fatores semânticos articulam-se numa série de relações entre palavra e imagem: tem-se, assim, o nível minimal de uma complementaridade por deficiência (a palavra exprime uma atitude que o desenho é inábil para representar em todas as suas implicações); a excedência pleonástica do falado, que intervém para esclarecer continuamente o que de fato já está explícito, como que para controlar melhor um público subdesenvolvido [...]; uma espécie de independência irônica entre palavra e imagem. (ECO, 1970, p.146)

Em *Desista!* acrescenta-se à imagem apenas aquilo que Kafka não apresentou no original. A única ação representada exclusivamente em desenho (ver 1.5.3.) está no último quadrinho da última página, a fuga do personagem – elemento não presente no conto. Nos demais quadrinhos, há ações redundantes (já apresentadas pelo texto verbal) e catálises, consideradas dispensáveis para o andamento da narrativa. Portanto, a parceria entre texto e imagem é pouco produtiva nessa obra.